

[日] 中野京子 著
曾雯丝 译

中野京子

胆小别看画

❹

人性的暗影

用极富魅力的语言文字
揭秘传世艺术品
光鲜外表下的『黑历史』
教科书上不讲的『血腥真相』

版权信息

书名:胆小别看画4：人性的暗影

作者:中野京子

译者:曾雯丝

ISBN:9787508660325

中信出版集团制作发行

序言

不知从何时起，主流的观点开始认为绘画鉴赏的正确方法，应当是带着不了解任何背景知识的白纸状态面对作品，只依赖人自身的感性，用心去体会画中的色彩、笔触、气氛等等。知识被视作一种会植入先入为主观点的多余事物。

结果，对大部分人而言，逛美术馆变成了一件无聊的事情。对热衷画画的人而言，关注点可以更侧重色彩、构图、笔法等，但对于其他人，则很难搞明白主观喜恶的差别究竟在哪里，而且说到底，如果只以这一点作为判断标准的话，人最多也只不过是一味地去欣赏凭第一印象画风比较喜欢的作品，然后看到腻罢了。

对于绘画，尤其是19世纪前的画，比“欣赏与感受”更重要的，就是去“解读”。一幅画中，不仅交织着那个时代所特有的常识、文化和漫长历史，也饱含订画人的感情与画家的心计，甚至还充满了刻意隐藏的象征符号。其中有太多的部分，以现代的人眼睛或者感受实在是难以参透。

以德加对舞者的绘画为例，在当时的巴黎常识中——与现代大相径庭——芭蕾只不过是歌剧的助兴环节，芭蕾舞者都是些下层阶级出身、身份与娼妇无异的人。了解这一点与否，对德加的作品产生的印象恐怕会产生180度的大转弯吧。

拙作《胆小别看画》系列想要告诉大家的，正是这一点。将绘画当作历史来解读，或者说将其放在另一种角度来审视，或许就能从中发现新的魅力，而我为此所选择的视角就是“恐怖”。恐怖是想象的朋友。想象滋生了恐怖，而恐怖又让想象展翅。恐怖的类型丰富，寓

意又深奥，隐含着强烈的吸引力。乍一看，画面上没有画任何恐怖的事物，然而在了解当时的时代、文化、相关人物等等交错复杂的历史之后，画面之中就渐渐滋生出源源不断的恐怖，绘画的面貌也会为之一变。

接下来会用八章的篇幅来为大家解读名画之中潜藏的“恐怖”，但在介绍的作品之中，许多作品仅凭外观完全无法了解其恐怖之处。然而，只要了解了画中的社会历史背景、画家和订画人的故事，以及被巧妙隐藏起来的暗喻，你很快就会感到脊背发凉了。

那么，就让我们踏上绘画的恐怖之旅吧。

命运

之章

委拉斯凯兹

《腓力·普罗斯佩罗王子》



“金发”的西班牙王子

画中的孩童奢华地身穿金线混纺的蔷薇色少女服饰，但却是个男孩子。他便是17世纪西班牙的君主腓力四世的嫡子腓力·普罗斯佩罗王子，是时2岁。宫廷画家迭戈·委拉斯凯兹以干练的笔法，巧妙地将幼儿一瞬之间的表情捕捉到了画布之上。

金发加上浅色的眼珠，皮肤白得透明，圆鼓鼓的脸蛋上血色却很稀薄，几乎看不出健康的红晕。任谁看到这幅画，都难免在内心预感王子恐怕要不久于世了吧。犹如梦幻却又带着一种奇妙的老成的表情，为画面赋予了一股独特的吸引力，让此作成为委拉斯凯兹的肖像画中屈指可数的作品。

那么，前面已经介绍过这孩子是西班牙的王子，但应该有很多人觉得他看起来不像是西班牙人吧？虽说西班牙也是个人种的大熔炉，西班牙人中也混杂着各种外貌的人，可是一般而言，西班牙人给人的印象都是皮肤略黑，发色和眼珠颜色比较浓重才对。而王子则明显给人以北欧血统的感觉。

《腓力·普罗斯佩罗王子》

迭戈·委拉斯凯兹

1659年，油画，128cm×100cm

维也纳艺术史博物馆

命运之子

①搭在椅背上的手如蜡像般苍白。

②穿着女童服装、戴着围裙的第一王位继承人，腓力·普罗斯佩罗王子，2岁。

③犹如梦幻却又带着一种奇妙的老成，脱离现世的表情。

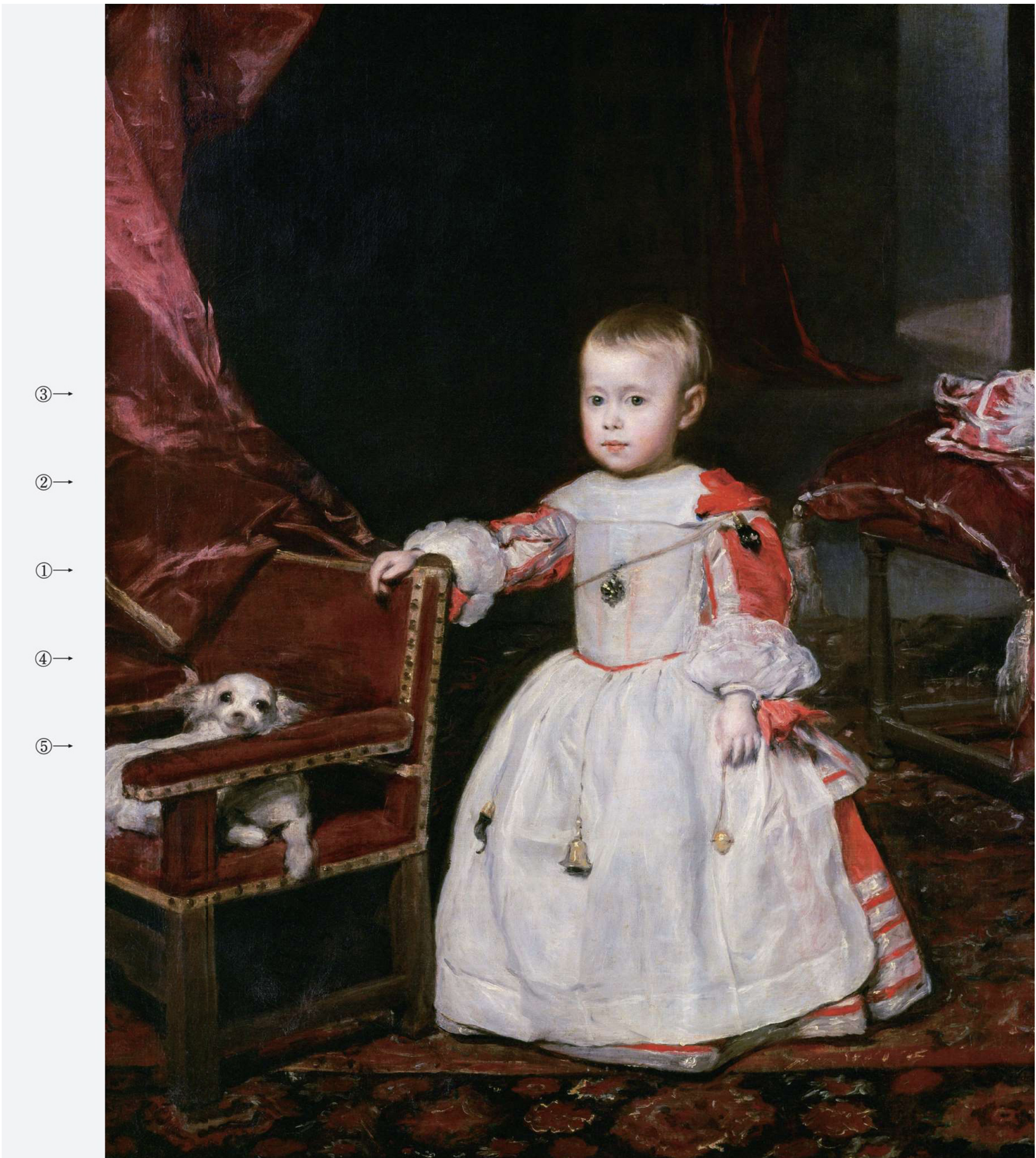
④腰间的红线上，挂着驱邪的铃铛和防传染病的药草。

⑤当时的欧洲宫廷中很有人气的小型犬（蝴蝶犬的一种）。

迭戈·委拉斯凯兹

（Diego Velázquez，1599~1660）

西班牙最著名的画家之一。1623年成为腓力四世的御用画家之后，到去世为止一直担当宫廷画家。迭戈贯彻写实的风格并以考虑视觉效果的巧妙构图为最大的特征，留下了腓力四世、玛格丽特公主、玛丽亚·特蕾莎公主等西班牙王族的许多肖像画作。



也难怪会是这样，当时西班牙已经由奥地利哈布斯堡王朝出身的外国人称王统治，已经长达150多年了。

伊比利亚半岛之所以被哈布斯堡王朝牢牢掌控，契机在于16世纪初，卡斯蒂利亚（中西部）的公主胡安娜（后世人称“疯女胡安

娜”）与哈布斯堡家的腓力美公的联姻。前者为赞助哥伦布发现新大陆的伊莎贝拉女王之女，后者为奠定了哈布斯堡王朝繁荣根基的神圣罗马帝国皇帝马克西米利安一世之子。正是从这段成果丰厚的联姻开始，“让他们去发动战争吧，幸运的奥地利人哟，你应该赶紧结婚！”才逐渐成为哈布斯堡王朝的家训。

两人所生的儿子查理五世（作为西班牙国王的称号为卡洛斯一世），从母亲那边继承了西班牙，从父亲那边继承了包括奥地利在内的神圣罗马帝国。这位英豪的大半人生都在战场上度过，为西班牙成为“日不落帝国”而奠定了根基，作为绝对的君王可谓前无古人地实现了生前退位。退位之际，他让自己的亲弟弟继承了奥地利，让儿子腓力二世继承了西班牙（当时的西班牙远强大于奥地利）。由此一来哈布斯堡王朝再度一分为二，由奥地利哈布斯堡王朝与西班牙哈布斯堡王朝两脉组成。

腓力二世不负父亲的期待，十分优秀且颇具野心，他热衷于进一步扩大领地，带领西班牙进入了黄金时期（即是说与本家相比，分支空前地繁荣）。到了晚年，更是愈发地沉迷工作，以至于西班牙有了“像腓力一样能干”的谚语。可惜的是，腓力二世对儿子的教育并不成功。令人失望的腓力三世只会挥霍继承得来的财产，而且并不长寿，很快就把国家留给了尚为年幼的儿子。因此腓力四世从懂事起，权臣已经打理了全部的政事，自己则一生在这种轻松安乐的环境中随着兴趣爱好度过，使得国家的处境比起上一代愈发恶化了。西班牙的领土急剧缩减，腓力四世也获得了“无能王”的外号。普罗斯佩罗王子的父亲，就是这位无能王。

高贵的蓝色血液

西班牙哈布斯堡王朝的每一代君主，除了最初的查理五世也就是卡洛斯一世（其母胡安娜因不能相信丈夫的死，带着棺材在西班牙流浪，并因此闻名）之外，之后再没有融入过西班牙人的血脉。到了第五代的普罗斯佩罗王子，金发白肤也可以说是理所当然的了。

《疯女胡安娜》

弗朗西斯科·普拉蒂纳

1877年，油画，340cm×500cm

普拉多博物馆

疯狂的流浪

---

①寒风凛冽的不毛大地。

②装饰在睡棺上的哈布斯堡家族纹章，双头鹫。

③双眼像猫一样圆瞪，坚信丈夫会苏醒过来，如同被附体般地守着棺木的女王胡安娜。

④历经了漫长且没有目的的流浪，身心疲惫的侍从们。

弗朗西斯科·普拉蒂纳

（Francisco Pradilla，1848~1921）

西班牙画家。该作品使他进入画坛，在西班牙画坛的地位非常重要。在历史画的领域留下了大量作品。



① ② ③ ④

对于称霸世界的名门西班牙哈布斯堡王朝而言，守护“高贵的蓝色血液”比任何事情都重要。所谓的“蓝色血液”，指的是透过白色的肌肤隐约显出些许蓝色的静脉，可以说这个词代表了北方人与南方人不同的血统，也就是所谓统治阶级的尊贵的象征。自然而然，联姻的对象也只能从家世良好、传统悠久的王朝家的公主中选择，数量极其有限。再加上天主教徒与新教徒之间不能通婚，于是选择就更少了，只剩下奥地利、法国、葡萄牙和德国的天主教诸侯了。

即便找到符合条件的人顺利完婚，也并不意味着可以就此安心。当时的医学还不够发达，卫生的观念也比较差，出生的婴儿能够长大

成人的概率惊人的低。因为上述种种理由，西班牙哈布斯堡王朝始终面对嫁娶问题与继承者问题的烦恼。

卡洛斯一世娶了葡萄牙的表妹，生下了腓力二世。腓力二世先后失去了四任妻子。首先是他在皇太子时期与葡萄牙公主结婚，17岁时便有了王子卡洛斯。这便是后来威尔第的歌剧《唐·卡洛》的人物原型，但与歌剧中的英雄形象正相反，据说实际上卡洛斯王子毫无王位继承人的气量。接下来腓力二世又与英格兰的玛丽女王（伊丽莎白一世的异母姐姐）结成异地婚，但并未生育子嗣。

腓力二世的第三位妻子，是原本与卡洛斯订下婚约的法国公主。也就是说新娘候选人已经稀缺到了只能抢走儿子的婚约者的地步。这位妻子在生下两个女儿之后，与男婴一起死在了产床上。恰逢同一时期卡洛斯也因病逝世，戏剧化的传说（两个相爱的年轻人受到老腓力的阻挠）也就应运而生了。

如此一来，摆在40岁的腓力二世面前的，就是后继无人的现实了。环顾四周，已经找不出合适的联姻对象。迫不得已只能将三等亲属的外甥女列为候补。这位外甥女是腓力二世嫁到奥地利哈布斯堡家的亲妹妹与堂兄生下的女儿，即是说是有两三重浓厚的血缘关系。这明显有悖教会的教义。本该身为天主教的守护力量的哈布斯堡王朝，却不成体统地向教会提出了近亲结婚的申请，这种事能被允许吗？

不论在哪个时代，强大即是正义。罗马教皇也不能违逆腓力二世的权势，最终还是不得不以特例的形式认可了这场婚姻。于是这“一次的许可”便为后续开了先河。凡事一旦有了前例，就难免一再地重蹈覆辙。

娶外甥女为妻的腓力二世终于生下了能继承皇位的儿子。可是腓力三世也未能娶进新的血统，再次与表兄的女儿结婚，于是生下了腓力四世。

说到腓力四世，他起初迎娶波旁家族的公主为妻，与这位王妃之间生有8个子女，其中只有巴塔萨·卡洛斯王子与玛丽亚·特蕾莎公主（后来嫁给了法国的太阳王路易十四）活了下来。然而悲剧性的命运使然，巴塔萨在17岁时突然死亡（死因众说纷纭，但天花说比较可信），紧随其后王妃也因产褥热而离开了人世。

既没有能够继承王位的男孩，也没有能够生育子嗣的王妃——45岁的腓力四世陷入了与祖父腓力二世完全相同的状况，于是他也选择了与祖父相同的道路，也就是近亲结婚。正好有一位合适的人选，没错，就是已故儿子的婚约者，外甥女玛丽安娜。罗马教皇又批准了这一次婚姻。

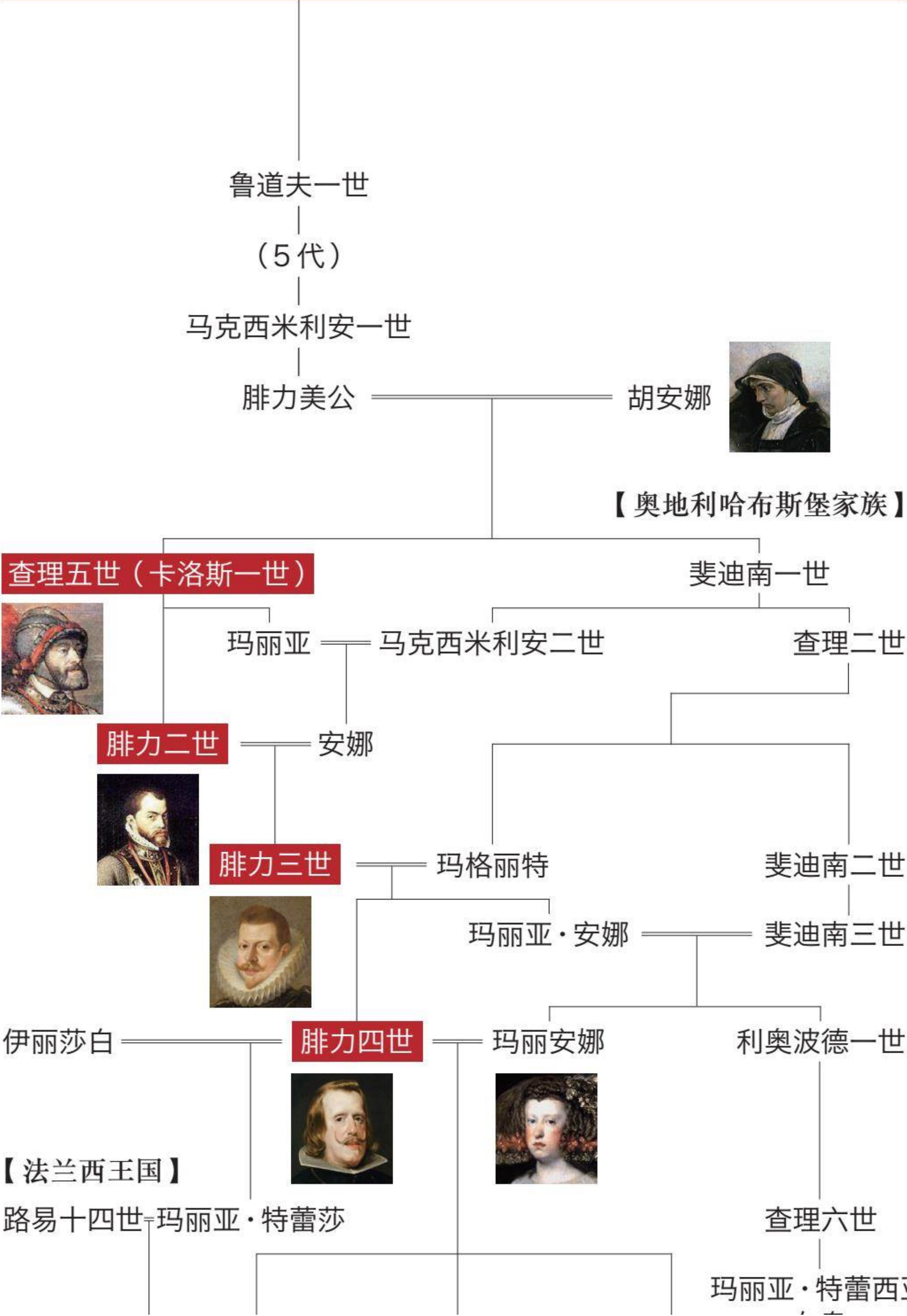
让我们再来回顾一下。初代卡洛斯一世（查理五世）+表妹→腓力二世+外甥女（与堂兄结婚的亲妹妹之女）→腓力三世+表兄之女→腓力四世+外甥女（亲妹妹之女）。这条婚姻线错综复杂得惊人，其中的血缘关系也实在超出了现代人的接受能力。对于他们而言，想必对于近亲结婚的弊害也并非一无所知，可是即便如此仍要固执地保护“蓝色血液”，正是这点令人感到可怕。

于是，舅父腓力四世与外甥女玛丽安娜之间生下了备受期待的男婴，也就是腓力·普罗斯佩罗王子。这位西班牙王子之所以看起来丝毫不像西班牙人，也就不难理解了。

说些题外话，在历史题材的影片中出场的西班牙哈布斯堡王朝的人们，有时的外貌并不符合历史真实情况。莱昂纳多·迪卡普里奥主演的《铁面人》（1998年，导演：兰道尔·华莱士）中，路易十四的生母奥地利的安妮一角，由一名黑眼黑发的女演员饰演。影片意在强调安妮是西班牙的公主（腓力三世的女儿），但实际上真正的奥地利的安妮也是金发碧眼。还有，在《伊丽莎白：黄金时代》（2007年，导演：谢加·凯普尔）中，伊丽莎白一世的劲敌腓力二世的扮演者也与真人不同，演员的头发、眼睛和胡子都是深黑的。这些历史人物都

是有肖像画现存于世的，拍电影的人不可能不知道他们的真实面貌，之所以这么做，可能是出于迎合观众对于西班牙人的印象的考虑，不过这种做法是功是过，就不好评判了。

西班牙哈布斯堡王朝


鲁道夫一世
（5代）
马克西米利安一世
腓力美公
胡安娜
【奥地利哈布斯堡家族】
查理五世（卡洛斯一世）
斐迪南一世
玛丽亚
马克西米利安二世
查理二世
腓力二世
安娜
腓力三世
玛格丽特
斐迪南二世
玛丽亚·安娜
斐迪南三世
伊丽莎白
腓力四世
玛丽安娜
利奥波德一世
【法兰西王国】
路易十四世
玛丽亚·特蕾莎
查理六世
玛丽亚·特蕾西亚



男童的女童装

说回普罗斯佩罗王子。

因为近亲结婚的弊端，这孩子一生下来就体弱多病，几度发起病来都徘徊在生死边缘。对于皇室而言，普罗斯佩罗王子已经是残存的最后一丝希望，于是不惜一切只为让他活下来，为此皇室召集了四面八方的医生、牧师和占卜师。

这一点从画像中也可以得到确认。有观点认为从腰间垂下的铃铛，是为了防止幼儿走到危险的地方，用于明确儿童的所在位置，实则不然。如此重要的继承人，又经常发病，自然是时时被诸多眼线监护着的，不可能会迷路走失。那么这个铃铛是做什么用的呢？实际上是“驱邪”。当时认为铃铛的声音可以驱魔辟邪。不只是铃铛，为了祈求王子平安成长，他的腰间还挂着装有防治传染病的药草囊。在这个认为恶魔和天使都与活生生的人一样真实存在的时代里，人们期待这些挂件能发挥护身符之外的效果。

不妨再说说王子的女童装。这并不是西班牙独有的传统。不论时代与国别，路易十四世也好，昭和天皇也罢，也不仅仅是身份高贵的男童，包括市民阶级的孩子在内，在童年都往往用女装打扮。也许是由经验感到，与女孩相比男孩的死亡率比较高，所以希望用女童装来蒙蔽“魔”的双眼吧。

问题在于，童装并没有为儿童着想。最好为孩子穿着合体、便于活动、舒适的衣服这一观点，直到18世纪卢梭提出教育论才出现。在此之前，所谓的童装，也不过是将各个时代所流行的成人服饰做得小一点罢了。17世纪西班牙的流行服饰，是把胸部束紧的定型胸衣，因为当时的女性以胸小为美。这一点也被强行套在了儿童的身上，连王子也穿着紧紧的胸衣。

可以说即便是成年女性，也饱受这种有害健康的流行的折磨；更何况是身体孱弱的普罗斯佩罗王子了，胸部被束紧压迫，应该跟穿着刑具感觉差不多吧。多次发病之中，恐怕也有几次是这残酷的女童装导致的吧。

宫廷画家委拉斯凯兹

腓力四世在历史上并无太大的作为，他的宫廷生活之所以能在后世广为人知，说是全托了委拉斯凯兹的福也不为过。经由这位西班牙代表性的肖像画家之笔，样貌平凡的国王的威严、惹人怜爱的玛格丽特公主的成长记录、堪称近亲联姻的牺牲品的王子，还有被称为“国王的家人”的侏儒症奴隶们的存在，才能够跨越时空，如同近在眼前般栩栩如生。

腓力四世对政治毫不关心，打起仗来总是一败涂地，可以说是加速了西班牙的衰落，但唯独继承了祖父与曾祖父对于美术的审美能力。将初出茅庐的年轻的委拉斯凯兹任命为宫廷画家便是他的决定。借助委拉斯凯兹的能力，腓力四世不断地丰富皇室的美术收藏。在鲁本斯与查尔斯一世的作品被拍卖的时候，腓力四世拍下了许多极受关注的作品。如今，马德里的普拉多博物馆位列世界三大美术馆之一，其收藏的基础便是由腓力二世与四世奠定的。

腓力四世自从任命委拉斯凯兹为自己绘画肖像画以来，再也没有用过其他的画家。腓力四世不但赐予委拉斯凯兹一套马德里市内的豪宅，还在皇宫内给他准备了专用的椅子。而且不仅作为画家，也将委拉斯凯兹作为官吏重用，甚至授予了他贵族才能被授予的圣地亚哥勋章。可以说在当时画家更多被视为匠人而非艺术家的那个年代，委拉斯凯兹受到了破格的厚待。

然而，对于画家而言这样的人生是否是真正的幸运，我们就不得而知了。官吏的工作过于忙碌，绘画的时间很少，使得委拉斯凯兹成了一个少产的画家。而且他长期只能为看起来并不那么有魅力的皇室一家画像。很难相信委拉斯凯兹没有像鲁本斯一样创作更多的基于神话或历史的宏伟画卷的愿望。在他前往意大利购买画作之时，三年未返，在一次次律令的催促下才不情不愿地踏上了回国的旅途。或许对于委拉斯凯兹而言，只有这段时间才是充实的属于自己的时间吧。

据说《腓力·普罗斯佩罗王子》是委拉斯凯兹最后一幅肖像画作品。以王子的病情而言，他应该无法靠自己的力量长时间站立。这一事实只消看看他搭在椅子上那只缺乏生命力的可悲的手就能明白了，恐怕画家也感到了王子注定无法长大成人吧。委拉斯凯兹以擅长生动地描绘儿童的活泼可爱而著称，然而唯独在这幅肖像画中，亲近死亡的暗示取代了生命的光辉。与幼儿不相符的静谧让观看者感到无比压抑。

亲近死亡的并不只是王子，之所以这么说，是因为委拉斯凯兹自己也在完成本画的第二年，突然死亡，享年61岁。身为腓力四世之女玛丽亚·特蕾莎与法国路易十四世婚礼的总监督，委拉斯凯兹忙于各种费心劳神的工作，在婚礼仪式结束后仅仅两个月，便精疲力竭而亡了，可以说是过劳死。在这之后的第二年，年仅4岁的普罗斯佩罗也与世长辞。

画家也好，画中的人也好，都已经是半只脚离开人世的人了，这幅画中才漂浮着一层其他肖像画中所没有的独特哀愁吧。

小小的王女

在画《腓力·普罗斯佩罗王子》的三年之前，委拉斯凯兹完成了自己的最高杰作《宫娥》。宫娥的字面意思是“宫廷中的侍女们”，但画中的女主人公却是普罗斯佩罗王子的姐姐玛格丽特公主。

这幅画中包含着种种谜团，引来了各式各样的解读。

在这个歌剧一幕般的舞台设定中，有11名登场人物，所有人的姓名与身份都流传至今。站在左边的大油画布前的便是委拉斯凯兹本人。中间的玛格丽特或许是在耍性子，鼓囊着脸，她身边的是两位服侍她的侍女。在后方一名修女的长官正在与朝臣谈论着什么，他们的背后还有一个正走出房间的人回头望着屋内。右下角正在打盹的獒犬旁边，有一名正在逗狗的少年和一位侏儒症的女性。此外仔细观察还能发现镜子中还映着两个人，即玛格丽特的父母，国王夫妇二人。

至此，为何画中人的视线都看向这边，为何侍女毕恭毕敬地行着宫廷礼，真相终于大白了，原来是在国王夫妇面前。

《宫娥》

迭戈·委拉斯凯兹

1656年，油画，318cm×276cm

普拉多博物馆

巨大的阴谋

①犹如歌剧舞台般宽阔的空间，墙上挂着许多名画。

②这幅画布上的画至今仍是个谜。

③镜中映出国王与王妃模糊的身影。

④画中的登场人物动作自然，至今栩栩如生。

⑤哄着5岁的玛格丽特公主的宫女。

⑥在当时宫廷中很常见的“玩物”之一，侏儒玛丽·巴鲍拉。


①
②
③
④
⑤
⑥



委拉斯凯兹《白衣公主玛格丽特·特蕾莎》
（1656年前后，维也纳艺术史博物馆）

通常的理解是在委拉斯凯兹在为玛格丽特绘制肖像画的时候，年幼的公主感到厌倦，而侍女正在哄劝她，而国王夫妇恰巧在此时驾到了。可是这样理解的话，玛格丽特与委拉斯凯兹朝向同一个方向的构图就很不自然了。

于是，又出现了另外一种解读，会不会委拉斯凯兹画的并不是公主，而是国王夫妇呢？可是若说正在作画的话，画家又与画布离得太远，而且与画布大小一致的作品，也就只有这幅《宫娥》了。于是渐渐又有了向着哲学性方向的理解，认为画中的委拉斯凯兹画的不是别的，正是这幅《宫娥》。

也有政治宣传一说。这时，普罗斯佩罗王子还没有出生。国王与国民都对男性继承人的诞生不抱希望，于是以此宣布，如果没有其他子嗣诞生的话，希望能由女儿玛格丽特来正式继承西班牙王国。的确，以当时的情况而言这也并不奇怪。

玛格丽特一出生就被许配给了奥地利哈布斯堡王朝的次男（后来的利奥波德一世），为此委拉斯凯兹画了许多幅描绘玛格丽特公主成长状况的肖像画（用现代的话说就是相亲照片）并送往维也纳。其中包括一幅《白衣公主玛格丽特·特蕾莎》，是玛格丽特5岁时的肖像画，与《宫娥》是几乎同期的作品。画中的公主留着金色的卷发，有着儿童典型的鼓鼓的双颊，在女童理想式的惹人怜爱之中，又透出一股未来王妃的气质。顺带一提，这幅画中的玛格丽特身上穿的，也是那种不祥的童装，服装之下自然也穿着胸衣。

弟弟普罗斯佩罗王子出生之后，玛格丽特的女王问题一度烟消云散，然而王子4岁时身亡，问题也就随之再度出现。然而到了玛格丽特10岁时，命运又发生了改变。“奇迹之子”卡洛斯二世出生了。这个弟弟诞生之后，玛格丽特前往奥地利，跟母亲一样在15岁时，嫁给了自己的叔父。

玛格丽特的婚姻生活似乎比较平稳。利奥波德一世在后世被称为“巴洛克大帝”，是个很有艺术家气质的博学人士，与其他的专制君主相比，性格也相当好，还很有音乐才华，曾经自己作曲并演奏，与玛格丽特一同表演宫廷戏剧。历史记录中二人以“叔叔”与“格雷琴”（玛格丽特的德语名）互称，关系十分亲密。只是或许还是近亲联姻的弊端所致，玛格丽特先后失去了四个子女，只留下了一个女儿，在年纪轻轻的21岁便离开了人世。

西班牙哈布斯堡家族的消亡

那么，改变了玛格丽特的命运，身为下一任国王的男孩又怎么样了呢？这个孩子名从西班牙哈布斯堡王朝的初代卡洛斯一世，被命名为卡洛斯二世，没过多久便成了一个任谁看来也是“身心不健康的孩子”。

卡洛斯二世3岁时还在喝奶，4岁才会说话，到了8岁以后才会走路。父亲腓力四世以这个儿子为耻，尽可能不让他抛头露面，不得不见人的时候，据说有时甚至用面纱盖着。在对这样的儿子以及自己国家的末路的担忧之中，老国王离开了人世。卡洛斯二世4岁即位，母亲玛丽安娜以未亡人的身份坐上了摄政之位，但并没有政治能力，因此实际上国政与之前一样，掌握在大臣们的手中。

委拉斯凯兹去世之后，继任的宫廷画家胡安・卡雷诺・德・米兰达留下了十三四岁的卡洛斯二世的画像。米兰达继承了委拉斯凯兹的衣钵，是名有实力的画家，但是在这幅画中能看出相当多粉饰的痕迹。通常，肖像画总是要比真人美上二三分，这也是人之常情，然而再怎么说卡洛斯二世的肖像画也美化过头了。这一点从其他画家笔下的肖像画或者详细记载了卡洛斯二世外貌的残存文献中便可得知。

《卡洛斯二世》

胡安·卡雷诺·德·米兰达

1675年左右，油画，201cm×141cm

普拉多博物馆

最后的王子

①王宫里的“镜之屋”。镜中映着许多名画。

②经过画家的画笔美化仍然掩饰不住的身心重病。

③年轻的西班牙国王，身着做工精致的黑丝绒衣服，戴着金羊毛的骑士团徽章。

④画中的卡洛斯二世虽然双腿安稳地站立着，但这并不是事实。漆黑的影子暗示出其中的怪异。

胡安·卡雷诺·德·米兰达

（Juan Carreño de Miranda，1614~1685）

西班牙画家。在马德里学习期间，参与了马德里王宫的壁画制作，由此与皇室建立了关系。1671年成为宫廷画家，留下了腓力四世、王妃玛丽安娜及其儿子卡洛斯二世等许多西班牙哈布斯堡王朝最后时期的王族的肖像画。


758



关于卡洛斯二世的病症，现代的西班牙研究者们的报告是这样说的：从近亲结婚的“近交系数”来看，与胡安娜结婚的腓力美公是0.025（没有血缘关系的二人生出的孩子应为0），以此做参照，随着后代的延续这个数值也跟着激增，到了卡洛斯二世，这个数字已经到达了骇人的0.254，可以说是显而易见的遗传性疾病的原因。这个数值甚至比亲子或兄妹之间结婚的数值（0.25）还高。只能说是王族的命运使得他们出生。仿佛是为了守护“蓝色血液”而反复实行亲族通婚的罪孽，被无辜的王子们承担于一身，简直就像是为了赎罪而出生一般。

卡洛斯二世没有生育能力一事大家都心知肚明。尽管如此，期盼着万分之一的奇迹，还是策划了政治婚姻。第一桩是在他18岁时，被安排与路易十四的弟弟的女儿、一位17岁的公主结婚。这位公主看过肖像画，也听别人说过一些情况，应该也是有一定心理准备的吧。然而真到了西班牙看到真实的情况，还是陷入了绝望。据称原本十分美丽的公主，后来得了暴食症变得十分肥胖，10年后病死了（据说卡洛斯二世还曾挖过这位妻子的坟墓，也很有可能是真的）。

第一任妻子死后的第二年，卡洛斯二世又迎娶了据说是多子的家族，德国的普法尔茨伯爵的女儿。关于这位公主有个有趣的小故事，据说她声称卡洛斯二世什么也不懂，想要把皇室的名画送给自己的娘家，被宫廷的大臣制止了。总之，夫妻之间完全无法交流，卡洛斯二世的身边总是被医生和祷告师包围着。比起妻子，异端审问的拷问更能让卡洛斯二世感到兴奋，可以说他的精神状态一年比一年不正常。直到最后奇迹也没有发生，卡洛斯二世并没有生育子嗣。

都说卡洛斯二世“甫一出生便奄奄一息”，相比之下他的寿命可以说是惊人的长。1700年，在他生日的前一天，卡洛斯二世没能迎来自己的39岁，生命便结束了。这同时也意味着西班牙哈布斯堡王朝从

此绝代。从1500年初代的卡洛斯一世（查理五世）诞生开始，恰好过了200年。继这个试图维持纯正血统也因纯血而亡的皇室之后成为下一任欧洲霸主的，是法国的波旁王朝。

咒缚

之章

温德尔哈特

《伊丽莎白皇后》





命运之颚

如果说有倾国倾城之美，那或许指的就是这幅画中的女子吧……见者都会禁不住如此称道，可以感受那扑面而来的美之气息。

不仅仅是面容高贵精致，纤细的肢体也堪比时尚模特。当真有如此完美的女人吗？或许有人觉得，御用的宫廷画家往往是汲取这些重要主顾的神髓，然后画得比真人更赏心悦目一些，这幅画也想必是美化后的产物。

然而这一次却并非如此。因为这个时代已经有了照相机，画中女子的照片也大量留存了下来，证明了她的美貌完全无须画家来加工修饰。

她就是伊丽莎白皇后。不仅仅是在哈布斯堡王朝，与历代任何国家、任何王朝的女性相比，伊丽莎白都可以被断言为数一数二的美女。

据说伊丽莎白的丈夫，奥地利皇帝弗朗茨·约瑟夫在画家弗朗兹·克萨韦尔·温德尔哈特完成这幅画时十分满意地评论道：“这是第一幅将皇后原本的姿态记录下来的肖像画。”

《伊丽莎白皇后》

弗朗兹·克萨韦尔·温德尔哈特

1865年，油画，300cm×216cm

维也纳家具博物馆

美中潜藏的孤独

①引以为傲的黑色长发上佩戴着最爱的星形发饰。

②眼中毫无笑意，空有形式的笑容，饱含忧郁的视线无处可落。

③ 27岁的伊丽莎白。因过度节食与运动，体形堪比时装模特。

④一片不安的影子蛰伏在裙摆之上。

弗朗兹·克萨韦尔·温德尔哈特

（Franz Xaver Winterhalter，1805~1873）

德国出身的画家。以巴登大公的宫廷画家为起点，绘制了法国王子路易·菲利普、英国维多利亚女王等许多欧洲皇族的肖像画。





从这幅作品回溯到13年前，哈布斯堡王朝的年轻皇帝弗朗茨·约瑟夫对伊丽莎白（爱称茜茜）一见钟情，陷入了热恋。两人的相遇是在约瑟夫的相亲现场，可相亲的对象并不是茜茜，而是她的姐姐海伦娜。当时的王公贵族的婚姻都是政治联姻，对包含双方亲属在内的情况在订婚前都有事前调查，在选定对象的阶段基本可以说是婚约已经成立了。因此海伦娜也是接受着皇妃教育，等待着这一天的到来，对弗朗茨·约瑟夫而言，相亲也不过是新娘的婚前确认仪式而已。

15岁的茜茜出现在相亲宴席上实属偶然。一是凑凑人数，二是她的父母想借机让任性的女儿学学社交礼仪，再加上茜茜本人出于好奇心，觉得相亲很好玩。谁能预料到命运之颚会在这里张开大口呢。弗朗茨·约瑟夫也是一样，他的视线穿过了海伦娜，牢牢地盯在了比自己小了7岁，对自己的美还毫无认识的少女身上，先是邀其共舞，接着便求婚了。这是多么急不可耐的爱情的力量啊。

然而，无意之间抢走了姐姐的婚约的茜茜恐怕根本不清楚发生了什么。原本对茜茜而言，结婚还早得很，与其说是恋爱，其实只是被人爱上了而已。

——伊丽莎白1837年出生于巴伐利亚公国，是维特尔斯巴赫家族的次女。父亲马克西米利安公爵对政治漠不关心，不喜教条的宫廷生活，终生在南德意志美丽的大自然中过着骑马、狩猎、垂钓的玩乐人生。因其对子女采取放任主义的态度，长女海伦娜还好，伊丽莎白则是完全无拘无束、天真烂漫地长大的。伊丽莎白每天漫步山林，骑马几个小时也不厌倦，过着随心所欲的生活。可以说伊丽莎白尤其像她

的父亲，对贵族的女儿应有的学习、钢琴、礼仪规范等教养毫无兴趣，据说钢琴弹得尤其糟糕。

正因为少女伊丽莎白的玩心如此之重，从出嫁之事定下开始就分外地辛苦，匆匆地开始接受新娘教育——欧洲史尤其是哈布斯堡王朝的兴发史、宗教学、宫廷中的繁文缛节，还有法语、意大利语课程等等等等。然而伊丽莎白本来就很讨厌学习，只有半年的临时抱佛脚也是勉为其难。双亲明知道伊丽莎白的准备还不充分，但除了送女儿出嫁，也没有更好的办法。

这个故事似曾相识吧？没错，它与下一章中也会提到的玛丽・安托瓦内特的情况如出一辙。伊丽莎白也好，安托瓦内特也好，都是因恶作剧般的命运，负担起了原本属于别人的“超大国王妃”这一沉重的使命。如果她们能获得更适合自己的身份，成为一个小国的侯爵夫人或公爵夫人，即便不能留名于后世，或许至少能平平稳稳地安度一生啊……

据说因为填鸭式教育的压力，茜茜多次精神失常，以至于其母提出将婚期延后数月（当然被否决了）。茜茜曾叹息道：“他如果不是皇帝，而是裁缝就好了。”这句话大概是发自肺腑的吧。

丈夫的典型的长子作风与哈布斯堡王朝唯一的“男人”

那么另一边，弗朗茨・约瑟夫又是何许人也呢？

一般观点一致认为，他是个做事认真、责任感很强的典型长子式优等生。再加上奥地利哈布斯堡王朝自中世纪以来便始终占据欧洲史中核心地位，乃是名门中的名门，弗朗茨・约瑟夫作为背负着家族前

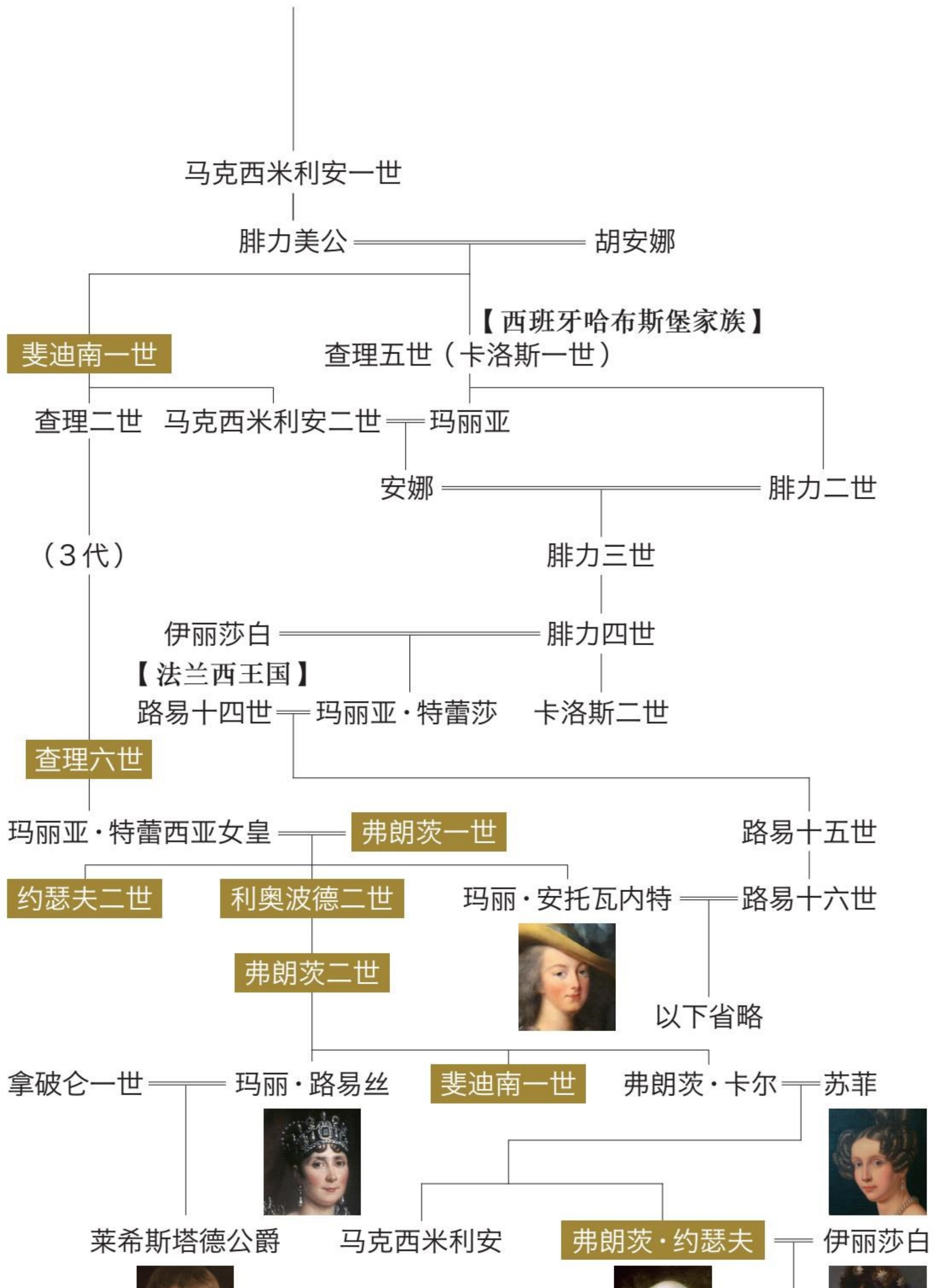
途之人，自幼身上便流淌着王权神授说的血液，在他的世界观中，也认为建立在天主教会与军队两大基础上的绝对君主制是正确的，坚信着绝对君主制才是在动荡时代中的正道（不过后来思想也稍微软化了一些）。

弗朗茨·约瑟夫的即位原本应该还早，因为他的父亲卡尔大公尚且在世。约瑟夫的伯父斐迪南一世（重病在身，也没什么治国能力）因为1848年革命而不得不退位，却并无子嗣可传位。这种情况下，理所当然应由排名最前的皇位继承人卡尔大公来继承皇位。

然而这时却出现了一位强有力的反对者，这位反对者不是别人，正是卡尔大公的妻子苏菲。她以自己的丈夫与其兄一样平庸、不是帝王之材，这样的人继承王位哈布斯堡王朝将会走上末路为由，强烈地阻止卡尔大公即位。后来卡尔大公也证明了，苏菲的评论恰如其分，尽管受到如此羞辱，卡尔大公依然老老实实地退位开始了隐居生活。

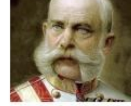
接下来，聪慧的苏菲当然也早就准备好了下一步棋。哈布斯堡王朝的未来，自然应该寄托在从出生起就开始接受帝王教育的爱子弗朗茨·约瑟夫身上。苏菲认为，自己的儿子一定可以安抚国民的不满情绪，让如夕阳般没落的哈布斯堡王朝再度辉煌。她召回了因革命的余波而在英国流亡的宰相梅特涅，与其联手，暗中拥立18岁的弗朗茨·约瑟夫，终于成功地将他推上了皇帝的宝座。在此阶段苏菲的政治判断力与行动力，可以说与安托瓦内特的母亲玛丽亚·特蕾西亚女皇有几分神似。

奥地利哈布斯堡王朝



马克西米利安一世
腓力美公
胡安娜
【西班牙哈布斯堡家族】
斐迪南一世
查理五世（卡洛斯一世）
查理二世
马克西米利安二世
玛丽亚
安娜
腓力二世
（3代）
腓力三世
伊丽莎白
腓力四世
【法兰西王国】
路易十四世
玛丽亚·特蕾莎
卡洛斯二世
查理六世
玛丽亚·特蕾西亚女皇
弗朗茨一世
路易十五世
约瑟夫二世
利奥波德二世
玛丽·安托瓦内特
路易十六世
弗朗茨二世
以下省略
拿破仑一世
玛丽·路易丝
斐迪南一世
弗朗茨·卡尔
苏菲
莱希斯塔德公爵
马克西米利安
弗朗茨·约瑟夫
伊丽莎白







以下省略

事情的发展正如苏菲所料。年轻、颇有才华的皇帝受到了人民的拥戴，受法国革命的影响而兴起的维也纳三月革命之势得以收敛，匈牙利起义也成功地镇压了下去。从那往后，弗朗茨·约瑟夫就全心全意地信赖苏菲与梅特涅二人，在他们的指导下慎重而勤勉地治理着整个帝国。在这个时代里，整个欧洲的革命犹如家常便饭般频繁，而且哈布斯堡王朝的统治早已风雨飘摇，然而其统治竟然还能延续68年之久，这可以说是全靠号称“哈布斯堡王朝唯一的‘男人’”、女中豪杰苏菲所打下的坚如磐石的基础。

也正因为如此，弗朗茨·约瑟夫一生都对母亲十分顺从，唯一一次凭自己的意志行事，便是与伊丽莎白结婚。不论苏菲怎么讲道理，唯有这次约瑟夫坚决不为所动，可见他对伊丽莎白迷恋程度之深了。这之前的弗朗茨·约瑟夫早已习惯于隐藏自己的真实感受，优先考虑身为皇帝的义务与工作，但这一次将自己“想要”的愿望说出口，最终当母亲的苏菲也不得不退让了。

从血缘上来讲，苏菲应该是伊丽莎白的姨妈，伊丽莎白的母亲是苏菲的妹妹。换而言之，哈布斯堡王朝一如既往地在近亲联姻的道路上大步迈进。话虽如此，实际上苏菲并非从一开始就打算进行表兄妹间的联姻，起初其实是计划与普鲁士进行联姻的。可惜计划因俾斯麦的阻挠而受挫，这才将目标转移到了外甥女巴伐利亚公国公主海伦娜身上。苏菲认为，海伦娜教养优良、深谙礼数，想必不用儿子劳神便能胜任皇妃的职责。

然而如前所述，事情的发展却事与愿违。苏菲虽然失望至极，但还是重整旗鼓，将教育年轻的新娘认定为自己的使命。

婆媳之争

苏菲自己当年嫁入哈布斯堡王朝时，其实也意外地有着哭喊讨厌刻板的维也纳宫廷生活并不愿结婚的历史。而且又多年未能怀孕，满怀着对无能的夫君的不满，过着辛酸的日子，据说在此期间苏菲唯一的心理安慰便是莱希斯塔德公——此人是拿破仑的儿子，苏菲丈夫的姐姐玛丽·路易丝作为人质被嫁给了他。孤独的两个灵魂彼此寄托，随着日积月累两人交流程度之亲密以至于在宫廷内滋生了流言，可惜莱希斯塔德公爵身患肺结核，病情恶化之后没能发挥所继承下来的才能，年仅21岁便离开了人世。在死亡的边缘不顾自身安危照料他的，正是苏菲。

虽然有过了如此这般的经历，苏菲最终还是找到了自己在哈布斯堡王朝中的位置，或许正因如此，她才会乐观地认为伊丽莎白也终归会醒悟的吧。

可是，人与人的能力是有差距的。苏菲有着强烈的意志与目标，是一个刻苦勤勉的努力之人。这样的人很容易陷入一个误区，苏菲也同样抱有这种错误的观念，就是认为任何人只要努力都能够做到。但她并没有意识到能够努力本身也是一种才能，所以她只会责难没做到的人懒惰。

这几年，维也纳的歌剧《伊丽莎白》大获成功，小说和漫画中也常提及相关内容，所以很多读者都应该对伊丽莎白与苏菲的关系有所了解了。只不过可惜的是，大多数情况下故事都被缩影成了日式的婆媳大战，更有甚者，还将其解释为丑女苏菲嫉妒伊丽莎白的美貌，这

些其实都是曲解。路德维希二世的祖父路德维希一世喜好女色，在宁芬堡中打造了“女子肖像画廊”，收藏了以洛拉·蒙特兹为首的36位美女的画像，其中年轻时的苏菲也被选入在列。

《抱着弗朗茨·约瑟夫的苏菲大公妃》

约瑟夫·斯蒂勒

1832年，油画

维也纳皇宫博物馆

帝国第一女杰

①当时流行的精美发型。

②年轻时的苏菲十分美丽，其画像被收入了慕尼黑的“女子肖像画廊”。

③画中的弗朗茨·约瑟夫被描绘得犹如圣子耶稣（想到60年后弗朗茨身着阿提拉军服的样子，不免令人感慨）。

约瑟夫·斯蒂勒

（Joseph Stieler，1781~1858）

德国画家。曾做过装饰画家、法庭画家，后成为上流贵族御用的肖像画家。除以宫廷画家身份留下的作品之外，他为贝多芬与歌德所作的画像也十分著名。



应该说这对婆媳之间的矛盾，还是从对自己在哈布斯堡王朝中位置的理解上滋生出来的。苏菲抱定的觉悟是，想要通过强权来维持国家，迫不得已也该牺牲小我，而伊丽莎白则无比地向往自由，打从心底认为与其做一个王妃，不如活出自己的风采。两人可谓水火难容，终究没能相互理解。

当然，单方面地指责伊丽莎白也是很过分的。本以为结婚离自己还早着呢，却突然被铺好了人生的康庄大道。既没弄明白状况，又不懂得社交，在全部都是半吊子的情况下嫁了过来，面对宫廷之中规规矩矩的生活与繁多的仪式，难免顷刻间就苦声连连。能指望的唯有一个丈夫，可是弗朗茨·约瑟夫是个每天4点起床5点就开始处理政事的工作狂，唯有在心里对伊丽莎白爱怜不已，却帮不上任何忙。

在苏菲的眼里，伊丽莎白不论何时都一身乡下贵族的安逸，极端任性妄为，是个不配做王妃的儿媳。苏菲总是敦促伊丽莎白产生王妃的自觉，因为这样下去在这个危机的时代里是无法彰显皇室的存在感的。而反过来站在伊丽莎白的角度，只会闷闷不乐地想正因为如此当初才不想结婚。两人各执己见，关系也就愈发地恶化。

事已至此，弗朗茨·约瑟夫也无能为力。就跟大多数丈夫一样，他对妻子与母亲间的争执也是束手无策。母亲是约瑟夫重要的政治伙伴，他也很理解在哈布斯堡王朝的存续这一大目标下行动的母亲，想要将妻子培养成第二个她才能及早安心的心情。可是另一方面，他也希望心爱的妻子能够幸福快乐地生活。约瑟夫夹在两个女人之间，除了眉头越皱越深之外，实在别无他法。

结婚第二年，长女出生了。欣喜的苏菲用自己的名字苏菲为这个孩子命名，并将她领到自己身边抚养。苏菲判断年轻的儿媳无法教育孩子，可是站在伊丽莎白的角度，只感觉是被姨妈剥夺了抚养孩子的权利。这件事并未就此打住，两年后又上演了一出悲剧。伊丽莎白不顾苏菲的反对，带着两岁的女儿长途旅行，致使女儿病死在了途中。

苏菲却对此表现出惊人的豁达，对伊丽莎白没有半句斥责。平常总要说句“所以我不是说过的吗！”这样的话，这时却全无一言，令伊丽莎白自惭形秽。这反而把伊丽莎白逼得无路可退。若是苏菲斥责伊丽莎白或者对其大骂，伊丽莎白或许还可以通过反击与她站在平等的位置上。可是苏菲甚至不曾因此看望过她，这仿佛是给伊丽莎白打上了无能的烙印，令其充满了挫败感。

《罗马王（莱希斯塔德公爵）》

托马斯·劳伦斯

1818~1819年，油画，58cm×49cm

哈佛大学福格艺术博物馆

高贵的囚徒

①高额头与意志坚定的大眼睛遗传自父亲拿破仑。

②从画中的面貌便能预测——假以时日必将成长为令女性心动不已的美男子。

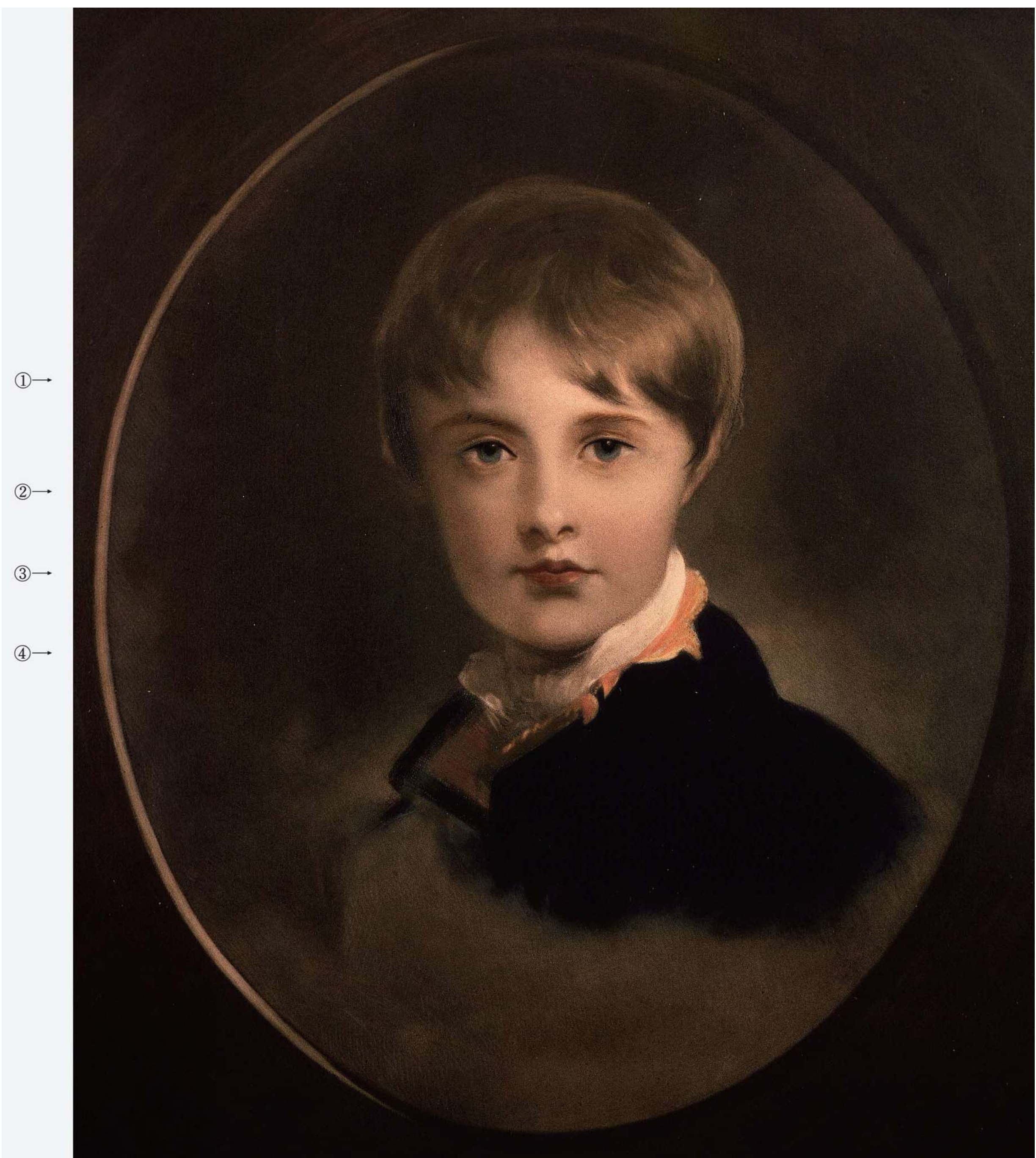
③继承了哈布斯堡家与波拿巴家的血统，却也因此被视作棘手的存在，在半幽禁的状态下过完了短暂的一生。

④还看不出身患绝症的阴影。

托马斯·劳伦斯

（omas Lawrencee，1769~1830）

英国画家。凭借精致的笔法与自然的人物美化而确立了身为肖像画家的地位，成为宫廷画家。除祖国英国之外，也为其他欧洲的王公贵族绘制肖像画。



从那之后，对于子女（次女与长子路易）交给苏菲抚养教育，伊丽莎白再也没有提出过异议。在宫中她只能感到格格不入，找不到自己应有的位置，总觉得不论做什么都会失败，充满了不安。自从生下了继承人，伊丽莎白便仿佛尽到了义务，开始了周游四方的生活，一

年之中有大半时间在国外度过，以至于被人打趣她没成为“Kaiserin”（皇后）倒成了“Reiserin”（旅人）。

伊丽莎白35岁的时候，苏菲去世了。阴霾散去，伊丽莎白总算名副其实地当上了皇后，可或许是这一刻来得已经太迟了，或者是她已经在国外感受到了无拘无束的自由的喜悦，伊丽莎白终究还是没有在国内安定下来，一如既往地带着诸多女官和侍女们进行着一段又一段的旅程。与其说是“寻找自我”，似乎还是“不断自我逃避”这一表述更为贴切，看起来就像是一场悲壮的流浪。

美即力量

伊丽莎白的美是货真价实的。夫妻两人正式出访各国时，不论走到哪儿都响起一片片由衷的赞美，受到热烈的欢迎。伊丽莎白也终于开始意识到自己美貌的影响力，即便在皇宫内毫无作为，但是在外交场合，她只需站在那里便能向人们证明自己的存在价值。

本章开头所示的温德尔哈特画的肖像画，将27岁的伊丽莎白的靓丽身姿保存至今。线条柔和的瓜子脸上，细高笔挺的鼻梁，眉如弯月，深色的眼眸中略带忧郁，嘴唇小巧精致……这相貌实在是高贵优雅，堪称绝世美人的范本。

身材比例也令人啧啧称叹，实在令人难以想象她已经生过三个孩子。伊丽莎白很长时间将身材保持在身高170厘米，体重50公斤，腰围50厘米。画中伊丽莎白穿着当时十分流行的、带着圈环衬裙（用架子把裙子撑起来）的裙子，这种裙子会将下半身撑得很大，其实只有伊丽莎白这样身材高挑、腰肢纤细的女子穿在身上才合适（若是去看矮小肥胖的维多利亚女王的肖像画，很难相信她们穿的是同款服装）。

为了维持这样完美的体态，伊丽莎白强迫症般地进行着节食与各种剧烈运动。她极度偏食，以至于每天只吃几个橘子配牛奶，或者就着葡萄酒喝些清淡的肉汤，原本就有些营养失调，骑马、击剑、吊环、哑铃、双杠等运动倒是一项不少，甚至多次空腹长时间徒步到晕倒。在当时，上流社会的女性是几乎不会运动的，仅凭这一点，伊丽莎白就足够与众不同了。

自然她在美容养颜方面也是费尽心思。为了美白用牛奶泡澡，用加了鸡蛋的干邑白兰地梳洗引以为傲的长发，据说洗一次头要让人刷上3小时。或许是为了填补空虚的内心，唯有通过雕琢自己的外貌来让自己振作起来吧，这样子不免令人为她感到心痛。

美的力量的确不容小觑，伊丽莎白一年中有大半时间在国外度过，完全脱离了皇后的日常，然而在国民中她的人气却丝毫不减，在奥匈双元帝国这样不合理的制度实行的时候，匈牙利人民也热情地将她迎为自己的王妃。

可是外貌之美只与青春相伴，并不是永恒的。如同明知分离却厮守于片刻的恋人，即便在最幸福的时刻也难以摆脱分别的恐惧。

不妨说回肖像画吧，画中的伊丽莎白如此耀眼，可是仔细看去，她的视线飘忽又暗藏着忧郁，嘴角挂着的微笑只是王公贵族示人时常有的空洞的微笑，反倒令人感到幸福与之相去甚远。背后的广阔天空仿佛也染上了忧郁的色彩，与蛰伏在裙摆处的不安的影子遥相呼应，在奢华美艳的背后传递出一种潜藏着的深深孤独与哀愁。这也正是这幅画令人过目难忘的关键所在吧。

自己的美貌开始暗淡了——伊丽莎白察觉到这一点，似乎是在三十岁的后半。从那之后她便不再面对照相机了。最后的肖像画是在42岁，之后也不再允许别人为自己作画。将自己封在了“美的神话”之中。

似乎从那时开始已经存在做狗仔队报道的摄影师了，有一张伊丽莎白骑在马上，用扇子挡着脸的奇妙的照片流传到了后世。应该是发现有照相机镜头对着自己，才慌忙自我保护的吧。若是被拍下自己已不再年轻的姿态，被说三道四地评论的话，想必对伊丽莎白而言是种难以忍受的屈辱。从那之后伊丽莎白开始佩戴面纱，抛头露面的次数也减少了。

原本是“力量”的美貌开始变成了她的“诅咒”，伊丽莎白又一次迷失了自己存在的意义。

突然之死

犹如落井下石一般，悲剧接踵而至。

与伊丽莎白关系亲密的巴伐利亚的表弟路德维希二世被迫退位，随后不久又谜一般地溺死在湖里，自杀与他杀均有可能。两年半后，又发生了“梅耶林事件”，这次是皇储鲁道夫的丑闻。

鲁道夫甫一出生便在苏菲的身边接受皇储教育，然而随着时光流逝，鲁道夫与父亲弗朗茨·约瑟夫在政治上形成了尖锐的对立。鲁道夫虽然身为皇储，却同情共和主义者，还写了些富有鼓动性的文章，这些被父皇知道后遭到了严厉的训斥。随后不久鲁道夫与情人男爵夫人在梅耶林的狩猎小屋中殉情而死，享年31岁。

关于这件事，真相也是扑朔迷离。究竟真的是殉情而死，还是被图谋暗杀皇帝的共和主义人士杀人灭口，甚至还有凶手是弗朗茨·约瑟夫的说法。

伊丽莎白从旅行中途匆匆地赶往葬礼。虽说因为自己没有亲自带过孩子，母子关系不能说是非常亲密，但或许是想到自己没能尽到母

亲应尽的义务，在儿子向自己求助时却选择了逃避，种种情感在内心翻腾，伊丽莎白在葬礼上泣不成声，从那以后便一直穿着丧服，直到死去。

这么一来，不幸的伊丽莎白失去了唯一的儿子与继承人，从此以后唯有投入愈发奢侈的旅行之中以求慰藉。或许是害怕稍在树上歇歇翅膀便会被捉住，她从未在任何地方长期停留，只是一味地持续着流浪。

伊丽莎白的临终也是在旅途之中，那是鲁道夫死后9年，1898年初秋的瑞士。61岁的伊丽莎白与随行的女官为了乘蒸汽船而在湖边匆匆赶路。这时一名男子撞了她。伊丽莎白没注意到，这名男子当时用锥形的锉刀刺中了她的心脏。因为既没有流血也没有疼痛，伊丽莎白被刺后就这样上了船，直到她晕过去，女官才发觉情况不对，短短一小时后便确认了死亡。这样的人生结束方式实在是太潦草了。

犯人很快便被逮捕，是个意大利的无政府主义者，据说他原本计划刺杀其他皇族未遂，才临时将目标转向了碰巧出现在附近的伊丽莎白。

“只要是个皇族就行了。”

这名男子的这句话更为伊丽莎白的人生蒙上了一层凄凉。与她的婚姻如出一辙，本该属于其他人的命运，却不知为何阴差阳错地变成了伊丽莎白的宿命。

不过话又说回来，伊丽莎白的旅行就像是搬着个皇宫在移动，也是十分奢侈。她有专用的豪华列车更衣室，随行人员从医生、主教、厨师到面包师与小丑一应俱全，规模十分庞大，若是算起账来，恐怕她的铺张浪费程度与玛丽·安托瓦内特也不相上下。加上她在维也纳

没尽过一个皇后应尽的任何义务，到了晚年，对她的批判之声也不绝于耳。

然而现在呢？

维也纳如今简直可以说是“伊丽莎白之城”。作为维也纳的象征，伊丽莎白永恒的美貌如梦似幻地支配着这个城市。她的画像和与她相关的建筑随处可见，连点心的包装盒上都印着她的肖像。

在匈牙利也是如此，伊丽莎白的人气甚至比在维也纳还高。尽管身为别国的统治者，伊丽莎白却十分偏爱匈牙利，女官也大量选用匈牙利人，不论是当时还是现在，匈牙利国民都将她视为“我们的王妃”，始终爱戴着她。或许如果没有伊丽莎白，在普奥战争奥地利战败的时候，匈牙利就要完全独立了吧。从这个角度一想，可以说在与苏菲不同的意义上，伊丽莎白也对哈布斯堡王朝做出了不少贡献吧。

前面提到的路德维希二世也是如此，生前因建造了许多奇异的城堡导致财政崩溃而饱受批判，然而事到如今，巴伐利亚之所以游客如流，无疑是靠着以新天鹅堡为代表的诸多建筑的吸引力。所谓历史，往往并不能仅以一个人在世时的局面来评定功过。

哈布斯堡帝国的终末

据说老皇帝弗朗茨·约瑟夫在接到伊丽莎白的讣报时，低声呢喃道“我也尝尽人生的辛酸了”，随后很快就如平常一样投入了工作之中。

的确眼前的工作堆积如山，失去了意大利的领土，对普鲁士又战败了，在德意志统一中被排除在外，奥匈帝国这种不正常的统治形式也不知能维持到何时。而且国内的民族矛盾也是一触即发，为了继续

维持风雨飘摇的哈布斯堡王朝，弗朗茨·约瑟夫的政务可是半刻也不能耽搁。

《身穿匈牙利军服的皇帝弗朗茨·约瑟夫一世》

米哈伊·蒙卡奇

1896年，油画，97cm×71.5cm

维也纳艺术史博物馆

悲哀的皇帝

---

①残酷的人生在脸上深深刻下了无数皱纹。

②双眼仿佛在凝视黑暗，表情严肃僵硬。

③胸前横着的三组纽扣上挂着金色花边的华丽装饰。肩上斜披着饰带。

④匈牙利的红色阿提拉军服曾被旧日本军队引进，又称为“肋骨服”。

米哈伊·蒙卡奇

（Mi há l y Mun ká c s y，1844~1900）

出身为德国人，却自愿马扎尔人化，成为匈牙利的国民级画家。作品风格贯彻写实主义，代表作有《死囚牢房》、《弥尔顿》、《征服匈牙利》等。

也有人认为皇帝夫妻虽然分离但仍然一如既往地相爱，这种观点未免有些过于浪漫了。伊丽莎白早就不再扮演约瑟夫的妻子，也从未



也有人认为皇帝夫妻虽然分离但仍然一如既往地相爱，这种观点未免有些过于浪漫了。伊丽莎白早就不再扮演约瑟夫的妻子，也从未

担任过母亲的角色，对于皇后的职务更是一味地逃避。而弗朗茨·约瑟夫则在国政上长年依靠母亲苏菲的帮助，在母亲去世后，是情人女演员卡塔琳娜·修拉特在精神上帮助他支撑下去。皇帝夫妻的故事在开始时犹如一段童话，然而实际的结果，却是两人用了45年的时间彼此确认了当初的结合是一场错误。

不妨来看看这幅米哈伊·蒙卡奇所画的皇帝在60岁后的肖像画《身穿匈牙利军服的皇帝弗朗茨·约瑟夫一世》吧。弗朗茨·约瑟夫不仅在需要正装出席的场合穿军装，在日常处理政务时也都穿着军装，在这幅画中他也穿着元帅服。从他严肃僵硬的表情中，便能看出他不容变通、严谨正直的品性。脸上深邃细密的皱纹与凝视着黑暗的双眼，仿佛诉说着他的人生也不逊于伊丽莎白，上演着一场场悲剧。

其实，迄今为止弗朗茨·约瑟夫的经历是这样的——

被送到墨西哥当挂名皇帝的弟弟马克西米利安在遥远的墨西哥被不光彩地枪杀处死，受此打击再也未能振作起来的母亲苏菲也离开了人世。唯一的继承人儿子鲁道夫固执地背离自己的期待年纪轻轻便死去。战争中也败绩连连，帝国的领土日渐缩减。这样下去，祖祖辈辈苦心经营建造起来的光荣的哈布斯堡王朝究竟还能不能传到下一代，奥地利帝国难道要在自己这代溃于一旦了吗？这种恐惧始终笼罩着弗朗茨·约瑟夫。



伦勃朗（据传）《黄金头盔的男人》
（1650年左右，柏林国立美术馆）

更何况在这之后的两三年，等待他的还有伊丽莎白的遇刺身亡。

这是一张饱尝人生悲哀的老人的脸。伦勃朗（据传）的《黄金头盔的男人》也是如此，时不时我们就会看到这样的男人的脸。一生之中永远将完成义务放在最优先的位置，将自己的快乐和幸福排在后面，仿佛老泪纵横般，只是看着便令人心痛，但是细细品来又别有一番滋味，深刻的男人的面孔。

看到这幅画，似乎多少也有些明白他为何会如此被伊丽莎白所吸引了。那绝对不仅仅是因为美貌，弗朗茨·约瑟夫一定是在如同空中飞鸟般自由奔放的茜茜身上，看到了在自己身上无法实现的梦想吧。自己虽然已经决心做母亲的好儿子，忠实履行身为皇帝的义务，但至少希望身边能有一位追求自由的妻子，这梦想虽然是下意识的，却又如此真切……

弗朗茨·约瑟夫在伊丽莎白死后仍活了18年之久。在他死前两年的1914年，被指定为继承人的侄子弗朗茨·斐迪南皇储在萨拉热窝与皇储妃一同被暗杀，犯人是塞尔维亚的一名青年——没错，这就是第一次世界大战的导火索。

弗朗茨·约瑟夫在一战之中去世，终年86岁，据说他到死的前一天还在办公。随着他的逝去，支配欧洲长达650年之久的奥地利哈布斯堡王朝也在实质上落下了帷幕。

憎恶

之章

大卫

《玛丽·安托瓦内特最后的肖像》



废黜王妃的屈辱

维也纳出身的犹太作家斯蒂芬·茨威格有一部传记文学《玛丽·安托瓦内特》。在我为这部作品翻译新的译本的时候，虽然之前我已经读过老的译本，也知道《玛丽·安托瓦内特最后的肖像》这幅作品，然而尽管如此，当我面对作品的原文时，还是深深地感到过去自己对这幅画的理解实在是太肤浅了。

茨威格在这本传记中，是这样描述雅克－路易·大卫画下这幅安托瓦内特的素描的过程的：

在圣奥雷诺街道的拐角，也就是今天雷吉思咖啡馆附近，有一个手持纸笔的男人正在等待。这个人就是路易·大卫，最懦弱的懦夫之一，同时也是当时最有名的画家。（中略）

这个可悲的英雄，恰恰是凭着他的懦弱才免于登上断头台。在革命期间他是反对暴君们的最激进的革命者，可是到了新的独裁者上台的时候他又立刻调转了方向，作为为拿破仑的加冕典礼作画的报酬获得了“男爵”的称号，同时也将过往对贵族的憎恶一并抛到了脑后。（中略）

《玛丽·安托瓦内特最后的肖像》

雅克–路易·大卫

1793年，铅笔画

比利时皇家美术博物馆

恶意的肖像画

①下唇突出是哈布斯堡家族的特征。画成了一个向下的へ形

②为了不让断头台的刀刃打滑，头发被大把剪断

③强调了脖子上的皱纹

④即便双手被绑在身后，仍然犹如坐在王座般的毅然态度

⑤“凭借诡异的热情从王妃的人生中截取出来的一幅精彩得可怖的素描”（茨威格）

雅克–路易·大卫

（Jacques-Louis David，1748~1825）

法国新古典主义画家。在法国大革命期间是个激进的雅各宾派，然而在1797年认识了拿破仑之后，又摇身一变成了个激进的波拿巴支持者，成为皇帝的第一画家。


②→
①→
③→
⑤→
④→

可是虽说此人品性低劣，懦弱又不知廉耻，他却拥有超凡的眼力与精准的手法。在一张临时凑来的纸上他仅用寥寥数笔，便永恒地记录下了走向断头台的王妃的面孔。可以说是凭借诡异的热情从王妃的人生中截取出来的一幅精彩得可怖的素描。

（《玛丽·安托瓦内特》下，中野京子译，角川文库）

那么再来重新审视一下这幅《玛丽·安托瓦内特最后的肖像》吧。

过去我在这幅画上所感受到的恐怖之处十分单纯，那就是被赞美为“洛可可的玫瑰”的玛丽，在这幅画中已经找不到分毫往昔的美丽，换言之，只有对王妃被剥离了年轻与美貌后的惨状感到震惊而已。

然而这并不是一张照片，在此之前，我为什么没意识到这幅画是经由画家之手加工处理过的呢？要知道画下这幅作品的可不是别人，正是那个给路易十六世投了死刑票的大卫啊！

——法国大革命爆发四年后，1793年秋，被废位的王妃安托瓦内特以“未亡人卡佩”的身份，在围观者的怒吼和嘲笑中，被屈辱地在市内游街。货车的行进很缓慢，而且也没有任何遮挡，以大卫的眼力与画功，在游街通过眼前的片刻，想必可以轻松地将画面记录下来。

死囚的双手被绑在身后，穿戴着粗糙简朴的衣帽。最让人心中一凛的是她的头发。为了防止断头台的铡刀打滑，长发从比领口还高的耳际被整把剪断。对于过去总是将头发高高盘起，喜欢染发，经常戴着各式各样的假发和华丽的帽子的安托瓦内特而言，这应该是最不能容忍的吧。毕竟从古至今，头发都好比女人的生命。

大卫还不忘在画中画上了哈布斯堡家族代表性的鹰钩鼻和突出的下唇，裸露的脖子上有着体现衰老的皱纹，加上撇着嘴的表情，无意之间便给人留下一种恶意的印象。

“你这卑鄙小人”

现在的大卫作为新古典派的画家而广为人知。然而另一方面，就像当代的革命家乔治－雅克·丹东当面怒骂他“你这卑鄙小人！”那样，大卫也被认为是一个在政治方面反复变节以求明哲保身的人。在当权者位高权重时阿谀奉承，而失势之际便毫不犹豫地选择背弃，借此一步步地出人头地（大概被纳粹德国追捕而不得不移居南美的茨威格，在身边也见多了这种人，因此对大卫才有与丹东类似的看法吧）。

雅克–路易·大卫

1793年，油画，165cm×128cm

巴黎国立图书馆

革命家的殉教

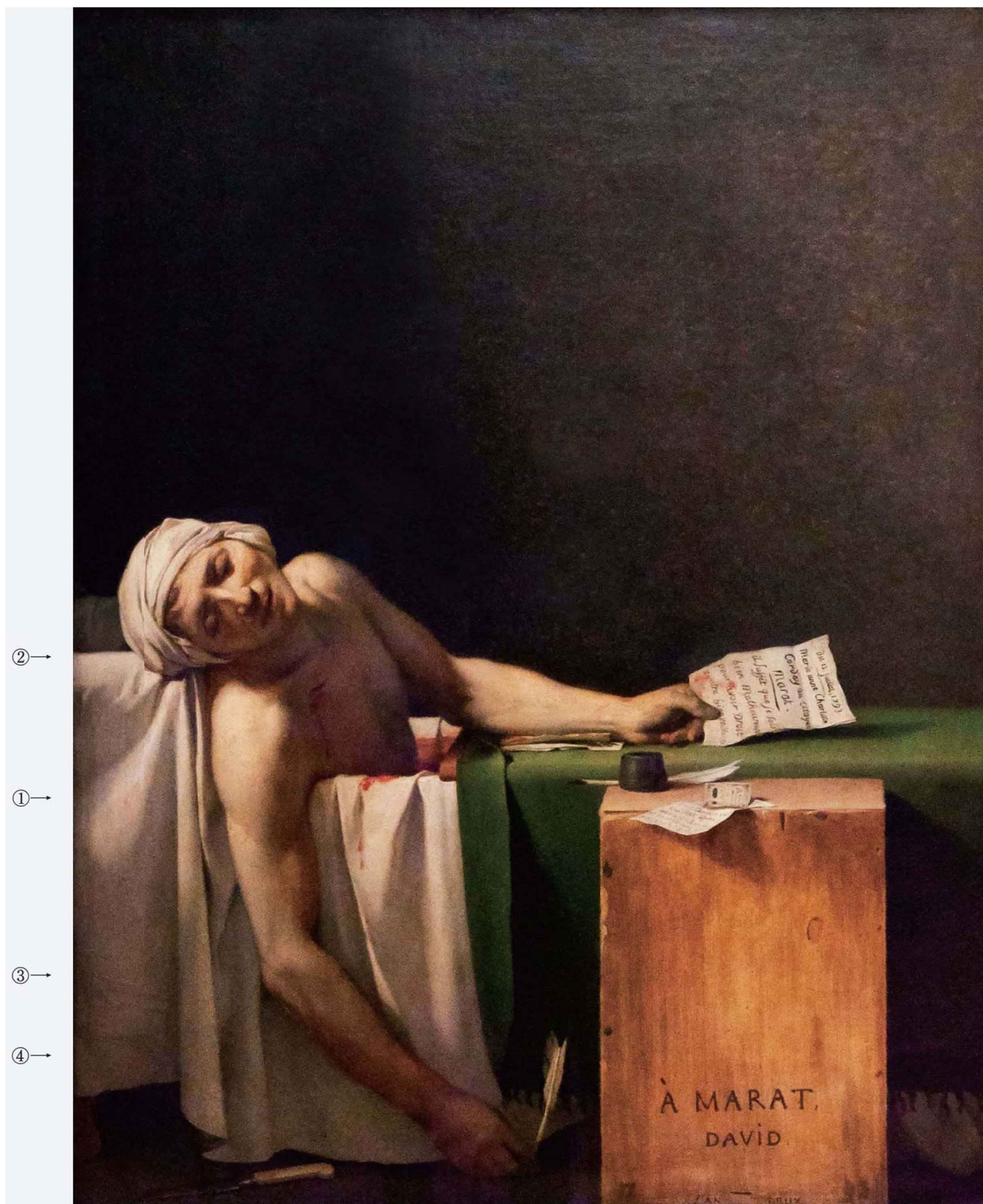
①因患有皮肤病，一边用硫黄水泡浴治疗，一边执笔办公。

②因来访者是年轻女性而疏忽大意地同意了会面，岂料夏洛特·科黛是来刺杀自己的——动脉被短刀刺中。

③右臂无力地下垂，《圣母怜子像》中哀悼基督耶稣的姿势，表现了“死亡”。

④为了让浴缸中的热水保温而在上面盖着布。

《马拉之死》



在画下这幅素描时，大卫还是推动法国大革命的雅各宾派的一名斗士。雅各宾派是法国大革命时期的政治党派之一，以罗伯斯庇尔为中心，提倡财产平等、废除阶级等，受到民众的广泛支持。

大卫便属于此派，1792年时，他成为第三阶级（平民）所发起的国民公会的议员，后来还成为议员长。他支持处决路易十六，在革命家马拉被暗杀后，他模仿米开朗琪罗的《圣母怜子像》中的姿势，将马拉描绘成了耶稣一样的殉教者。

然而到了1794年7月，罗伯斯庇尔在政变（热月政变）中被处刑之时，大卫却藏身在家中躲避被送上断头台的命运（数月前他还对罗伯斯庇尔举杯立誓“让我们共同举杯一饮而尽吧”）。更甚的是在大革命结束之后，法国进入拿破仑统治的时代，这时候大卫又兴高采烈地接受了绘制讴歌新皇帝的大作的委托。

这幅作品便是现在被收藏在卢浮宫美术馆的《拿破仑一世加冕大典》。画中的拿破仑背对教皇，正在为妻子约瑟芬加冕后冠。头顶光线从天而降，象征着神的祝福。以推翻贵族为目标的马拉与新王朝的皇帝——两个政治立场完全相反的人物，却被大卫用类似的形式来赞美，仅从这点也能看出他是多么恬不知耻了。何况作为这幅作品的回报，大卫还被授予了“男爵”的称号，他也全无回绝之意毕恭毕敬地接受了。

但用茨威格的话来说，此人虽然下贱卑鄙，才能却是货真价实的。新古典派的丰碑式作品《拿破仑一世加冕大典》是何等宏伟壮观，只需把画在地上铺开便可见一斑。这幅画竟然有60平方米之巨，相当于日本的两居室公寓。能够用扎实的构图驾驭如此巨大的画面，令人不得不认同大卫的能力。

《安托瓦内特最后的肖像》便是被这样一个人画下的。在画家凝练的审判之笔之下，我们下意识地便信以为真了，相信这是一幅不带任何粉饰意图，单纯地将在街角所看到的身影求真求实地记录下来的素描，就像是碰巧路过的围观者以无关者的身份用数码相机拍下的画面似的。

可是大卫并不是碰巧路过，也绝非不相关人士。当时的大卫是个痛恨王公贵族，支持对他们处刑，甚至为了描画前往刑场的安托瓦内特而特意等在路边的革命派。在这个人的心中，安托瓦内特是个活该被送上断头台的女人，这样的想法怎么可能不反映在画笔之下呢？

《拿破仑一世加冕大典》

雅克–路易·大卫

1805~1807年，油画，621cm×979cm

卢浮宫美术馆

盛大的美化

①拿破仑的母亲，实际上并未出席。

②画面约60m2，大小相当于日本两居室公寓，出场人物约160人。

③经由画家之笔被美化过的拿破仑，比真人高大而偏瘦，更为英俊。

④背对着从罗马被召来的教皇庇护七世，为妻子约瑟芬加冕。



当然安托瓦内特肯定是很憔悴的。被监视了将近四年，最后一年还被关进监狱，人也38岁了，看起来衰老憔悴也是理所当然的。可是即便如此，也没有任何证据证明安托瓦内特是画中的样子。这幅素描充其量只是大卫眼中的安托瓦内特，是带着恶意的眼所看到的安托瓦内特，而当时安托瓦内特实际的样子，如今早已是不得而知了。有可能这幅画，是有意地把在公众面前饱受屈辱的前王妃画得更加悲惨不堪，从而进一步贬低她吧。

就是这点让我感到“恐怖”。

眼见之物也未必为实，有时真实恰恰隐藏在那些看不见的地方。

超级妈妈

然而话说回来，安托瓦内特为何就这么在断头台上香消玉殒了呢？想活下去的话她也并非只有死路一条。在安托瓦内特被处刑的150年前，在英国的清教徒革命之中，查理一世虽然被砍了头，但从法国嫁过来的王妃却在那之前被国王送回了祖国，逃过了一劫。若是趁早的话，安托瓦内特应该也可以效法脱身才对。

关于安托瓦内特为何与路易十六共同进退至最后有很多种观点，我赞成茨威格的说法。即是说，即便是一无是处、并无特长的凡人，面对着严酷的命运，也会强烈地意识到“自己的身份”，变得判若两人。安托瓦内特也是因为被卷入革命的风暴，才终于认清了自己，勇敢地选择了接受宿命。作为哈布斯堡王朝的公主，又是波旁王朝名正言顺的王妃，应当将临死之际的尊严展示于世间，这才是自己应该完成的最后的使命，她一定是抱定了这样的觉悟吧。

安托瓦内特的母亲玛丽亚·特蕾西亚是被称为“国母”的女中豪杰。相比之下，女儿安托瓦内特却思虑欠周、不爱用功、随波逐流、游手好闲。然而终于到了最后的最后，当安托瓦内特担任起末代王妃这一角色的时刻，平庸的女儿终于做到了像母亲一样留名于后世。



穆勒《11岁的玛丽亚·特蕾西亚》
（1728年，维也纳艺术史博物馆）

这里不妨也讲一讲养育了安托瓦内特的玛丽亚·特蕾西亚吧。

玛丽亚·特蕾西亚从早到晚埋头于战争与外交，还生育了16个子女，可谓是个超级妈妈，同时，她也是个在当时极其罕见地与初恋对象结成了幸福婚姻的幸运女子。有一幅玛丽亚·特蕾西亚还是纯情的恋爱少女时的肖像画留存至今，便是《11岁的玛丽亚·特蕾西亚》（安德烈亚斯·穆勒所画）。宫廷画家美化自己笔下的模特实乃常事，所以这幅画中的美貌也可以打打折扣，但即便如此，从画中凛然的身姿和如刀锋般锐利的双眸的光芒之中，仍然能感到玛丽亚·特蕾西亚的聪慧与不凡的意志。

特蕾西亚是神圣罗马帝国查理六世的女儿，出生在维也纳。查理六世虽然有4名子女，但其中唯一一名男孩夭折之后，查理六世只得考虑让长女特蕾西亚来继承帝国。然而神圣罗马帝国的法律基础《萨利克法典》并不认可女性继承。查理六世只得颁布了领土不可分割与长子继承（包括女系继承）的诏书，在当时用收买的方式获得了英国、西班牙、法国和普鲁士等国家的认可。就像是丰臣秀吉到了晚年一再恳请以德川家康为首的实力大名们“请多多关照秀赖”一样。这种不可靠的约定，当然是随着查理六世的驾崩立刻变成了一张废纸（这又是与秀吉的情况如出一辙）。

最先有所动作的是普鲁士的腓特烈大帝。他对邻国之主是女流之辈嗤之以鼻，向土地肥沃的西里西亚地区发起了进攻。这时23岁的特蕾西亚已经与洛林公爵弗朗茨·斯蒂芬结婚了，而且肚子里还怀着第三个孩子（后来的约瑟夫二世），但她年纪轻轻就发挥出了豪杰本色。就像后世的英国首相撒切尔夫人果敢地发起了马岛战争一样，特蕾西亚也毫不退缩，决心赌上哈布斯堡王朝的威严一战到底。

这着实是一场苦战。继普鲁士之后，巴伐利亚、法国和西班牙也相继参战，这场被后世称为“奥地利王位继承战争”的大战持续了8年之久，结局也是两败俱伤。西里西亚被腓特烈大帝夺走，特蕾西亚的

女皇地位不被认可，只得让其丈夫弗朗茨加冕成为神圣罗马帝国的弗朗茨一世。只不过哈布斯堡王朝的存续还是一如既往，特蕾西亚也令各国刮目相看，作为实质上的女皇获得了内外的认可。

说到特蕾西亚存在感薄弱的夫君弗朗茨·斯蒂芬，却实在是个有趣的人物。其人毫无政治与军事才能，据说特蕾西亚治理国事时，从来不与他商量。似乎起初在宫廷里他被称为“外地人”，待得并不舒服，但后来存在感反倒越来越强。因为擅长生财，若是生在当代想必是个大有作为的企业家。不声不响地攒着私房钱（？），为继承战争提供了莫大的战争资金。这或许也该说是特蕾西亚看人很有眼光吧。

迫不得已的联姻战略

话归原题，18世纪中叶，腓特烈大帝将普鲁士的领土急剧扩张，对于奥地利而言就好比是刀尖已经顶在了肚子上。不仅如此，腓特烈大帝还与母系的亲族英格兰走得很近，特蕾西亚迫不得已只能与仇敌法国联手。

这时特蕾西亚所采取的，便是家传的大法“联姻作战”。哈布斯堡家族有着“让他们去发动战争吧，幸运的奥地利人哟，你应该赶紧结婚！”的家训。哈布斯堡王朝正是听从这句家训，通过无数的政治联姻，才毫不费力地扩张了自己的领土。

对于法国而言，普鲁士势力的扩张也是威胁，因此对与奥地利的联姻也表现得比较积极。首先是提出了让妻子已故的路易十五世与特蕾西亚的五女玛丽亚·伊丽莎白联姻。谁想玛丽亚·伊丽莎白患上了天花，美貌尽失。这么一来，非但不能发挥联姻外交的作用，还被母亲特蕾西亚送进了修道院。在这一点上，或许该指责特蕾西亚与其说是母亲，更像是个无情的政治家吧。

接着，两国又提出了让特蕾西亚的长子约瑟夫二世，从路易十五世的三个女儿之中挑选再婚对象，然而因为约瑟夫二世实在接受不了比自己年长的女性而不了了之。于是这才又提出了让路易十五世的孙子也就是他的继承人，皇储路易·奥古斯特（后来的路易十六世）与特蕾西亚的十女玛丽亚·卡洛琳（据说是个不输特蕾西亚的才女）联姻。谁想本该嫁给那不勒斯王的九女玛丽亚·约瑟芬突然身亡，卡洛琳不得不代其嫁往那不勒斯，此事又毁于一旦。

这样一来，只能让手上的最后一张牌，也就是十一女玛丽亚·安东尼娅（用法语读便是玛丽·安托瓦内特）与皇储路易结婚了。

在当时不论是哪家的朝廷，都进行着激烈的情报战，对对方的情况了如指掌。不论是未来的路易十六其貌不扬、优柔寡断、不成帝王之器，还是安托瓦内特缺乏注意力到书也读不完一册、游手好闲、难当大国王妃之任，双方都心知肚明。尽管如此，双方却都没有其他路可选。再花时间摸索其他道路的话，不知何时又要被那个“恶魔”腓特烈大帝横摆一道了。特蕾西亚为了哈布斯堡王朝与波旁王朝的同盟，不得不在契约书上签了字，将靠不住的女儿嫁给了靠不住的对象。

要知道奥地利与法国长期处于敌对关系，嫁入法国就好比是冲入敌阵一样，若非是个相当有能力的姑娘，是难以担此大任的。这实在不是一名年仅14岁、讨厌学习、对于历史一无所知、法语也说不好（后来倒是很流利了）的轻浮少女能够担起的重任。可以料想特蕾西亚在安托瓦内特出嫁之前，连晚上都与女儿睡在一起，谆谆教导自己的心得，可是这就像是考试前夜突击一宿，是无补于事的。可以说这场政治联姻，从一开始就埋下了多事的祸根。

有不幸预兆的政治联姻

玛丽·安托瓦内特出嫁当天，教堂设在了莱茵河上的河中岛。少女将在这个不属于任何国家的中间地点，以新娘的身份被引渡到法国。当时还是斯特拉斯堡大学学生的歌德，在自传《诗与真》中记录了当时的情景。

歌德给监视人员塞了些好处，与朋友一起混入了婚礼。当时的墙上挂着奢华的挂毯，然而定睛一看上面的画，却叫人大吃一惊，竟然是希腊神话中的《美狄亚》（被嫁到异国他乡的公主不能原谅丈夫的背叛，将自己与丈夫之间所生的孩子全部杀死的故事）！因为实在太丑恶了，据说歌德当场发怒，对朋友说："这些人难道不知道画是会投射出情感与感受，发出征兆的吗？"

不祥的预兆还不止这些。安托瓦内特签署婚书时，收笔时溅了一滴墨水，结果在名字上留下了一个任谁看去都不吉利的黑点。虽然事出偶然，但这个细节也正像是暗示了安托瓦内特今后的人生一般。

然而话虽如此，在安托瓦内特初来乍到之时，作为法国未来的王妃与和平的象征，她还是受到了热烈的欢迎。虽说她不算绝世美女，但表情惹人怜爱，雪白的肌肤吹弹可破，举手投足十分优雅，有种与生俱来的女王风范，不只是朝廷内，就连巴黎和凡尔赛的平民们也都为之倾倒。只不过反过来想的话，或许这善意的第一印象正是她跳进的陷阱，也是悲剧的开始。若是遭到了激烈的抵抗，或许反而会成为安托瓦内特主动开始学习在异国他乡的行为方式的契机也说不定。

安托瓦内特曾多次接到母亲特蕾西亚的信件，一再告诫她这场联姻在外交上对于欧洲的稳定是多么的重要，提醒她不要刺激朝廷里的反哈布斯堡一派。然而安托瓦内特沉溺于自己的人气之中，母亲的告诫完全没有放在心上。她飘飘然地误以为法国已经完全接纳了自己，不论做什么都可以接受，玩得乐不思蜀。

不走运的事情还有一件。那便是安托瓦内特在18岁时从王太子妃变成了王妃，却没有怀孕。尽管“问题”不在安托瓦内特，而在丈夫路易十六世身上，但却对她十分不利。直到结婚后7年，路易十六世才动了个小手术，接着便连续生下了几个孩子，若是能再早些生育的话，或许安托瓦内特也能早些产生身为王妃的觉悟了吧。

《18世纪宫廷[illegible]与玛丽·安托瓦内特》

伊丽莎白·维杰–勒布伦

1783年，油画

达姆施塔特博物馆

玫瑰王妃

---

①随意地戴着装饰有羽毛和蝴蝶结的草帽。

②吹弹可破的雪白肌肤，纤细精致的面孔。

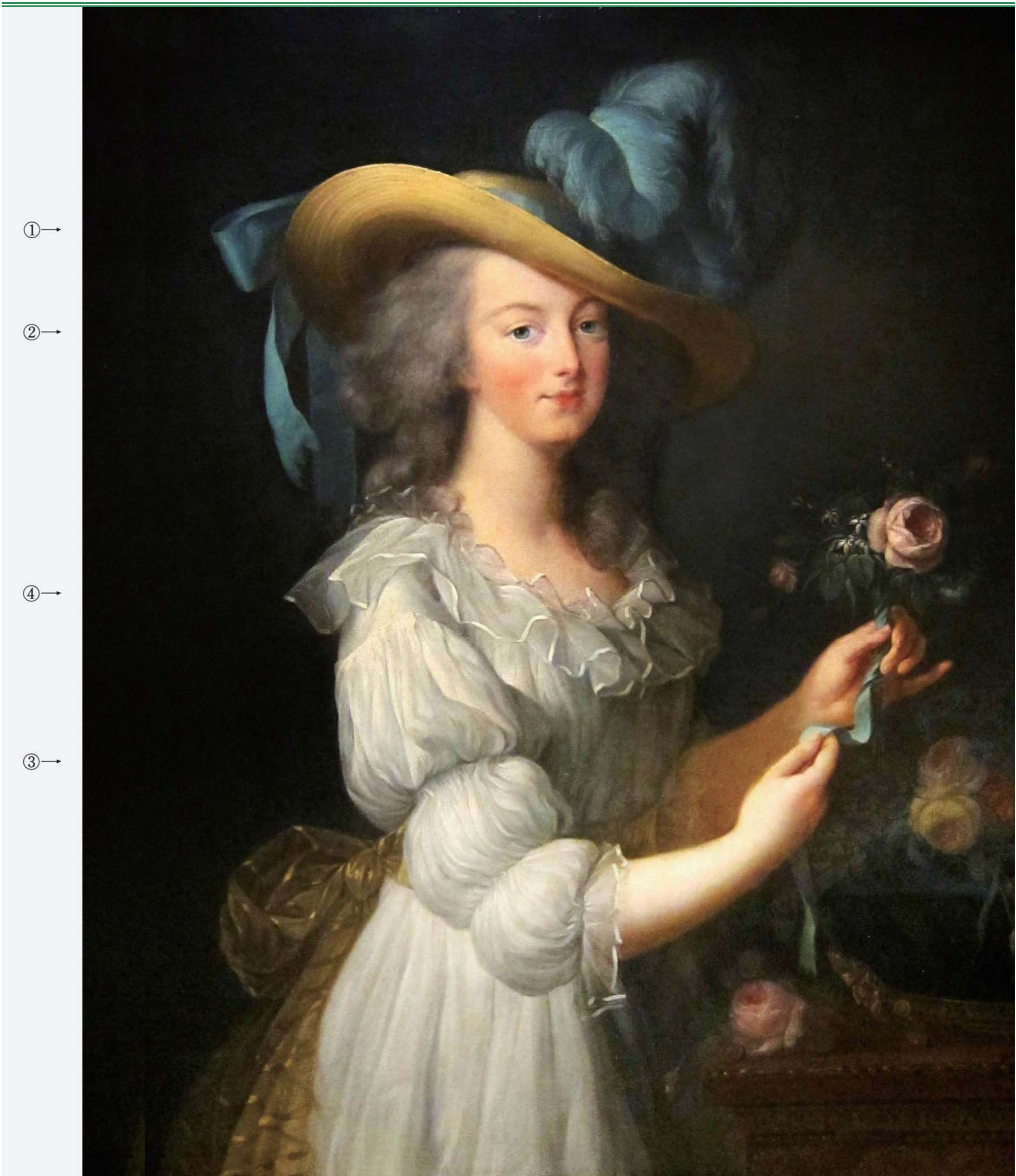
③穿着流行的服饰，被母亲玛丽亚·特蕾西亚在信中训斥为像穿内衣一般“不成体统”。

④安托瓦内特喜爱象征爱情的玫瑰，自诩为“洛可可的玫瑰”。

伊丽莎白·维杰–勒布伦

（É li sa be t h Vi gée-Le b run，1755~1842）

洛可可风格代表性的法国女肖像画家。贵族女子们找她画像的委托不计其数。后来成为王妃御用的画家，为安托瓦内特画了不下20幅肖像画。



七年的时光已经足以让人心涣散了：迎娶了异国的公主，却生不出个继承人，这算哪门子的婚姻外交？在这期间，朝廷内潜伏着的反哈布斯堡派、反路易十六世派、反安托瓦内特派也都勾结在了一起。再加上法国从上一代、上上代起战事频频，再加上奢靡浪费与寒冷期的农业不景气，只减不增的国库也终于快要见底了，整个法国都被难以为继的阴云所笼罩。十六世用于赞助美国独立战争的资金十分庞大，而国民连面包都吃不上（是时还流传着安托瓦内特的“没有面包为什么不吃蛋糕呢”的说法），尽管如此想向贵族征税阻力又太大，可以说是越发陷入所有势力阶级都怀有不满的最糟糕的循环。

憎恶的矛头必然指向了皇室。对安托瓦内特而言的又一桩不幸，便是路易十六世并没有官方名义的宠妃。以上一代路易十五世的宠妃蓬帕杜夫人为例，她甚至是个能够替国王指挥战争的充满才气的女人，然而若是有了任何闪失，也要代替国王承担全部的责任。在某种意义上，官方宠妃可以说是转移国民对于皇室的不满的一种政治装置。可以说只要有个高调的宠妃，王妃就只消装装可怜了，可是安托瓦内特却因其喜爱衣装打扮与宝石，兼任了王妃与宠妃的存在。更何况她还来自过去的敌国，难免成为被憎恶的焦点。正是因为预见到了这样的事态，特蕾西亚才一而再、再而三地不断寄出信件，敦促安托瓦内特千万要注意行为举止的吧。

然而终于到了安托瓦内特开始产生身为王妃的觉悟的时候——这对她而言又是另一个最大的不幸了——母亲特蕾西亚离开了人世。在女儿最需要她的力量的时候，这个伟大的母亲没能伸出援手。

被蔑视者为何人

命运的时刻正在分秒不停地逼近。

在大卫画下素描的六年前（1787年），有一幅收录了32岁的王妃与她的三名子女的作品《玛丽·安托瓦内特和她的孩子们》（伊丽莎白·维杰–勒布伦画）。这时，对安托瓦内特的风评正因项链事件而降至谷底，这幅画便是所谓的政治宣传画，其中蕴含着希望通过这幅作品而让皇室的人气回升的愿望。虽然已然有些迟了，但安托瓦内特自己应该也是想将不输母亲的“国母”风范渗透下去——虽然世间都将自己称作赤字夫人，但实际上并非如此，其实我也是个疼爱子女、照顾家庭的王妃啊。

《玛丽·安托瓦内特和她的孩子们》

伊丽莎白·维杰–勒布伦

1787年，油画，275cm×215cm

凡尔赛宫殿美术馆

不幸的预感

①王妃的表情不知怎的显得有些空虚。

②距法国大革命仅有两年，不祥的黑影落在空荡荡的摇篮上，次女刚刚去世。

③长子路易·约瑟夫，因结核性脊椎炎在大革命前死去。

④长女玛丽·泰雷兹，在经历了四年的幽禁生活后，通过人质交换移居母亲的出生地奥地利。

⑤次男路易·夏尔，被独自幽禁在不见光的房间里，弃置至死。



可是从这幅画中，却并不能感受到母子之间幸福和乐的氛围。大家的视线并不统一，安托瓦内特的表情也透出一股若有若无的空虚。或许是因为我们知道，在该画作完成后的两年便发生了法国大革命吧。可是画中的人对此无从知晓，却令人感到他们也或多或少地有些预感。这无疑又是一幅“让人恐怖的绘画”，再想到之后这些孩子们的命运，更是让人感到心情沉重了。

首先是最右边的长子路易·约瑟夫所指着的绿色摇篮，里面投射着灰暗不祥的影子，一片空虚。原因在于本该睡在这里的次女才刚刚去世。路易·约瑟夫也是，在画中虽然显得很有精神，实际上病得很重，在这之后不久便死去了（不过从某种意义而言，他或许是最幸福的一个了）。接下来，依偎在母亲身边的长女玛丽·泰雷兹又怎样呢？她在13岁到17岁期间被幽禁，或许是体验了难以言喻的地狱吧，当她通过人质交换的形式被送回奥地利时，状态已经接近患有失语症。最后是坐在安托瓦内特膝上的次男路易·夏尔。他因为在哥哥死后便成了王位继承人，遭遇比上断头台更加悲惨。被从双亲身边带走，独自一人关在不见光的小房间里，待遇还不如动物，一直被弃置到死亡。

王妃玛丽·安托瓦内特的结局也在本章开头讲述过了。

正如大卫有意为之，画中这幅外貌的确反映了落魄的前王妃凄惨的样子吧。可是从另一个角度来看，应该也有不少人从安托瓦内特有如身在宝座一般昂首挺胸，毅然接受命运的身姿上，感受到了她不向任何事物屈服的气概吧。尽管大卫本来的意图是打算丑化王妃，他的精湛笔法却出乎意料地在描绘惨状的同时，将在王权神授说的影响下长大的安托瓦内特贵为公主的矜持也记录了下来。

大卫在拿破仑失势之后，也算终于意识到了王权复辟是行不通的，等待他的唯有落荒而逃一条道，于是他亡命至布鲁塞尔，度过了悲惨的余生。不知道大卫在年老之后，是否曾再度审视过这幅素描本

上留下的安托瓦内特的肖像画。若是他也曾再度看过这幅画的话，还真想问一问他又有何感想了。

疯狂

之章

戈雅

《农神吞噬其子》



主宰“时间”的老人

令人不愿直视的“恐怖绘画”，说的就是这样的作品吧。

蓬头的巨人站在浓重的黑暗之中，双目瞪圆，血盆大口张至极限，低头正在吞吃的……是他自己的孩子。

孩子的头部与右臂已经被吞掉，上半身鲜血淋漓，已经化为一具不会动弹的躯体。老巨人握住孩子纤细躯体的手是如此用力，手指都被血染得发红，黝黑的肉体上青筋毕现。在黑暗之中孩子的躯体白得刺眼，巨人的眼白与黑瞳也反复形成对比。强烈的明暗对比再加上生动的构图，几乎令人耳畔响起画面中传出来的咆哮声。

凭借弗朗西斯科・德・戈雅震撼人心的表现力，《农神吞噬其子》成了一幅令见者心惊胆战的杰作。

萨图尔努斯是罗马神话中的农神，与希腊神话中的克洛诺斯被视为同一人物。克洛诺斯（Kronos）实际上也是农神，但因为发音与时间（chronos）相同，于是在古典时期又渐渐被加上了“拟人化的时间”的要素。萨图尔努斯的象征物（确认绘画中人物身份的特定物品）如此丰富也是因为如此。

《农神吞噬其子》

弗朗西斯科·德·戈雅

1820~1824年间，油画，146cm×83cm

普拉多博物馆

放弃为人者

①在漆黑的背景中，裸体的巨人瞪着眼白看向画外，大口吞噬自己的孩子。

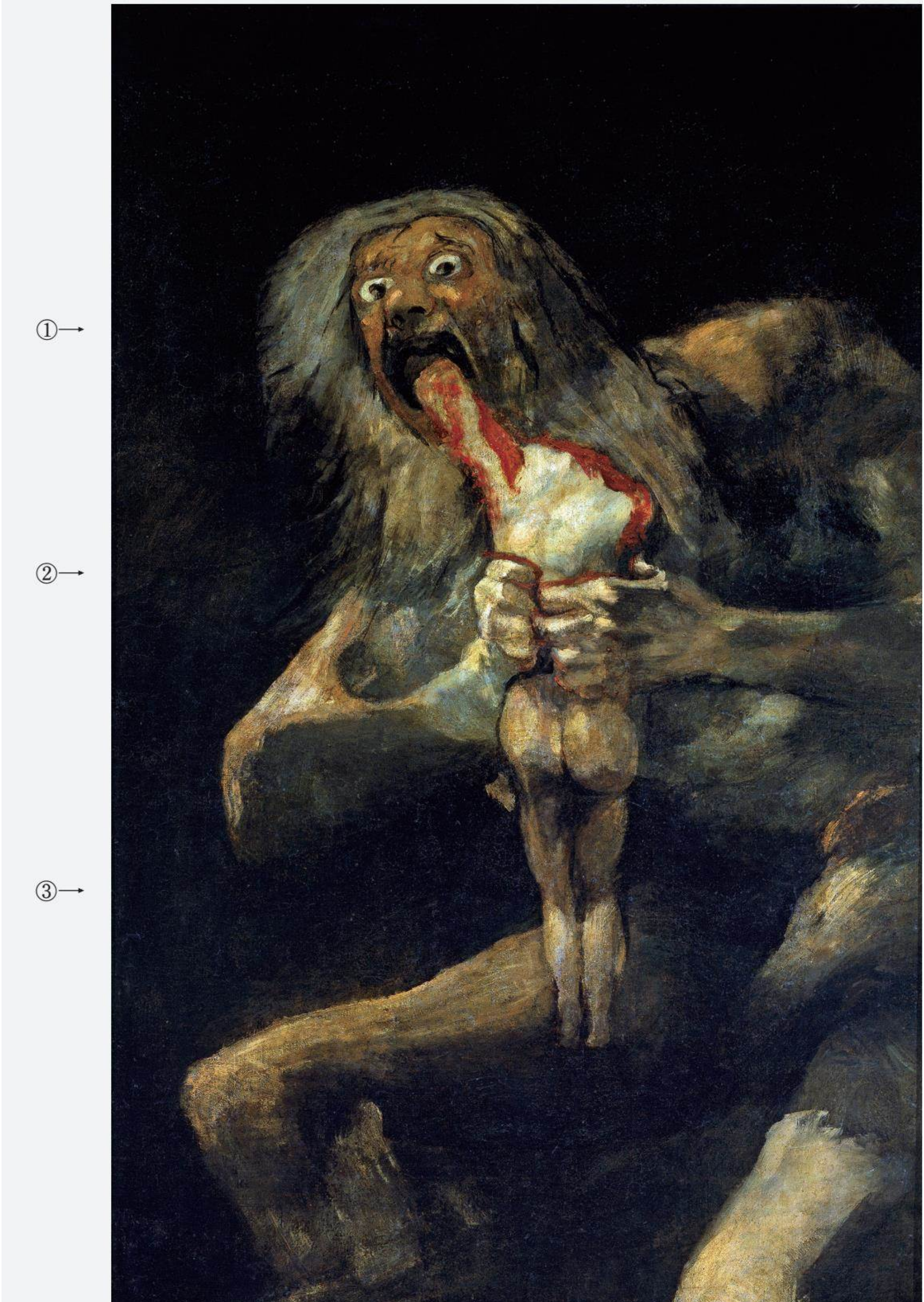
②萨图尔努斯惧怕不得不吞噬其子的命运，将自己逼入了疯狂。

③借着画笔的余势，半身冲出了画面之外，扭曲崩坏的人体轮廓体现出戈雅表现手法的近代性。

弗朗西斯科·德·戈雅

（Francisco de Goya，1746~1828）

西班牙画家。起初以写实风格奠定了地位，成为宫廷画家。随后觉醒了批判精神，开始表现出敏锐的洞察力与充满想象力的画风，成为近代绘画的开创者之一。


①
②
③



先来说说作为农耕必需品的镰刀。起初的象征物也是割麦子用的小镰刀，但萨图尔努斯收割的是对人类而言十分珍贵的“时间”，相应随之而去的还有“青春”与“美丽”，由此引申下去镰刀也变成了不祥的大镰刀。再加上与死神相近的无情，又被与凶星土星联系在了一起。土星的名字（Saturn）便来自萨图尔努斯。画中一般将他描绘成赤身裸体，或者只在腰间围着布的老人，为了表现高龄，有时也会加上松枝拐杖。不过背上长着猛禽类的翅膀，身边放着沙漏等等象征物倒是在文艺复兴初期才开始出现的。

那么这名“时光老人”为什么一定要吞噬自己的孩子呢？神话中是这么讲述的：

——在创世之初，从混沌之中诞生了大地女神盖亚。盖亚自己生出了山神、海神和天空神乌拉诺斯，并且与乌拉诺斯相结合，又生出了许多巨人（其中最后出生的便是萨图尔努斯）。然而盖亚的子女之中以丑恶的怪物居多，对此感到嫌弃的乌拉诺斯擅自将他们都藏进大地的深处，将地底塞得满满当当。感到痛苦的盖亚由此生恨，给了最年幼的儿子萨图尔努斯一把大镰刀，命他去杀害乌拉诺斯。

于是萨图尔努斯弑父之后登上了众神之王的宝座。可是父亲乌拉诺斯临终之际留下的预言“你也终有一日会被自己的孩子所杀害”，在他脑中挥之不去，于是他将自己与妹妹兼妻子瑞亚之间生下的波塞冬、哈德斯等5个孩子都接连吞进了腹中。

吞噬孩童的形象所表达出来的，恰恰就是“时间”的本质。因为正是“时间”为“有始之物”赋予了结局。正是这一点刺激了艺术家们，让萨图尔努斯的形象成为绘画的绝佳题材。

古典范式的鲁本斯，破旧出新的戈雅

大约比戈雅再早上180年，巴洛克绘画风格的巨匠鲁本斯也曾画过萨图尔努斯，将父食子这一冲击性的题材展示在众人面前，我们来看看这幅堪称神话绘画之范本的作品吧。

《农神吞噬其子》

彼得·保罗·鲁本斯

1635~1638年间，油画，180cm×87cm

普拉多博物馆

恐怖之美

①大凶之星土星（撒旦）及其卫星。

②鲁本斯所绘制出的神话绘画的范本，象征萨图尔努斯的意象在画中一应俱全。

③强壮的裸体老人。

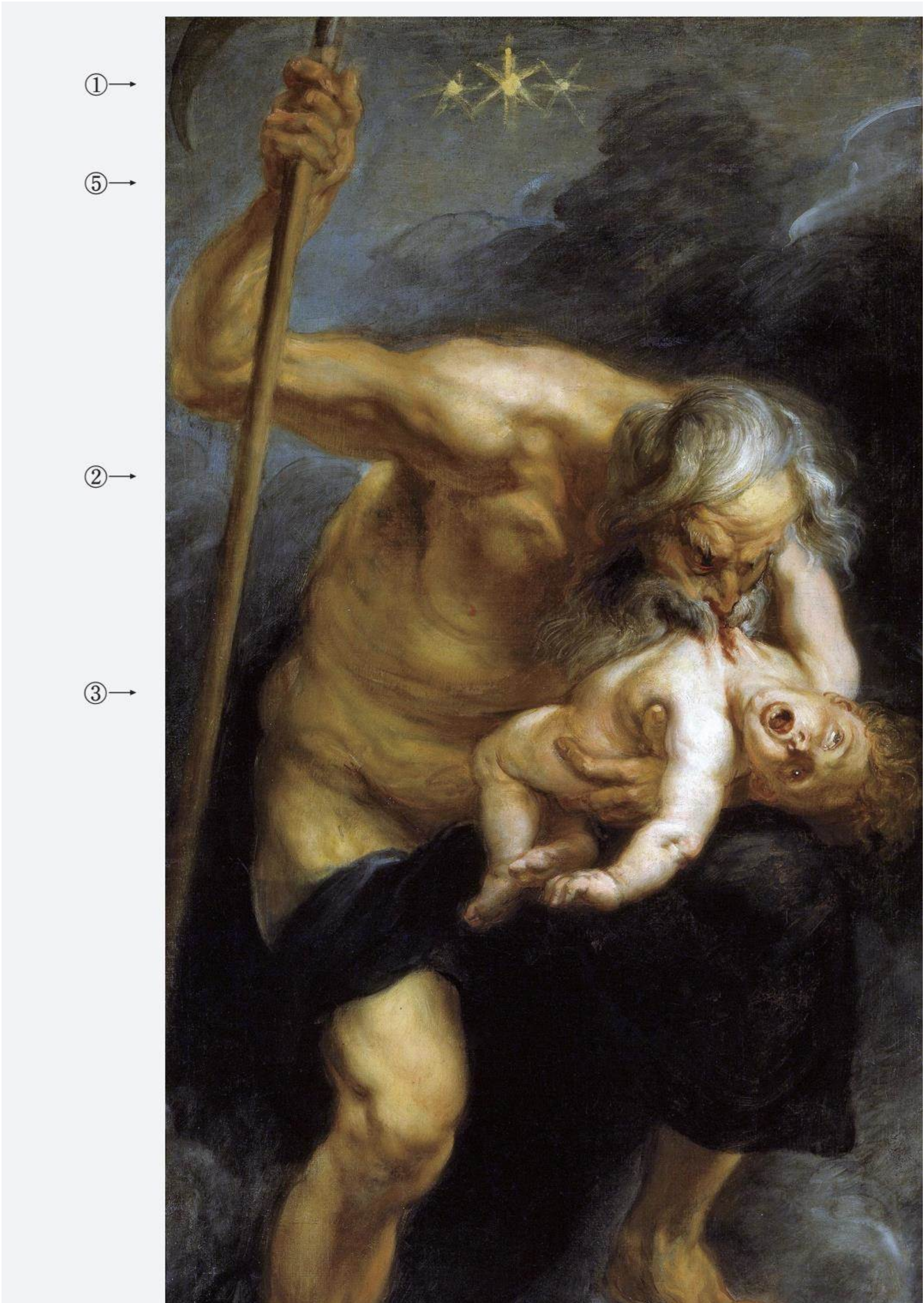
④脚踏云海。

⑤收割时间的大镰刀。

彼得·保罗·鲁本斯

（Peter Paul Rubens，1577~1640）

出生于佛兰德斯。巴洛克风格的代表画家。在意大利深造时吸收了文艺复兴时期的美术风格。1608年成为西班牙哈布斯堡王朝的宫廷画家。以丰腴的肉体表现与华丽的色彩自成一派，构建出独有的美术世界。


①
⑤
②
③



在土星及其卫星的光芒之下，白发白须、满面皱纹的老翁萨图尔努斯右手握着大镰刀，赤身裸体站在云丛间。他弯着腰，用左手与左膝将孩子抱起，正咬着那柔嫩的胸脯，将血肉撕扯下来。孩童的眼中饱含泪水，仰着身姿又哭又叫。画中的笔触如此细腻而真实，一再突显出活生生的人吃人为何等画面，这也毋庸置疑是一幅“恐怖绘画”。

然而与此同时，这幅画又美到了极点。在鲁本斯的美学造诣之下，这幅画从色彩、构图到人物的造型姿势的绘制都经过周密的计算。仿佛有种一流的演员在舞台上扮演萨图尔努斯，而我们则坐在观众席上欣赏般的安心感。不管是多么狰狞丑恶的故事，不论是多么骇人的神明，鲁本斯的萨图尔努斯应该都不会走下舞台，对着我们挥舞镰刀吧。

当然并不是说这样不好。与歌剧类似，在这里我们能看到的是传统的人造美学的极致。这幅画古典优雅地表现出了“恐怖之美”的世界，鲁本斯练达的画笔令人咋舌。可以说他为萨图尔努斯确立了一种形式美。

可是在另一方面，鲁本斯在关键之处却又没有遵从神话的表述。原本的萨图尔努斯并不是这样咬食自己的孩子，而是吞噬才对。所谓的“吞噬”，便是说有朝一日“吐出来”也不奇怪，实际上在神话的

后续中，被吞噬的五个孩子都毫发无伤地生还了。然而鲁本斯笔下的这个孩子，是不可能活下来的吧。

至于这幅画的所在地，也并不是在画家的出生地佛兰德斯，而是在西班牙（目前为普拉多博物馆的馆藏）。即是说戈雅也很有可能接触过这幅画。也许是从这幅画中获得了灵感，戈雅才在几乎同样大小的竖幅画纸上，画下了同样吞吃其子的“时光老人”吧。戈雅在向鲁本斯致敬的同时，却又特意为萨图尔努斯画出了不同的造型。

戈雅的画中没有任何象征的意象，可能是因为已有鲁本斯的前作在先，便判断没有这种必要吧。他用非常粗犷的笔触进行了肆意的描写，与鲁本斯不同，戈雅的萨图尔努斯并没有被置于构图之内，而是冲出了画面之外，轮廓歪斜，脚底也融入黑暗之中。崩坏的画面构图恰似农神放弃为人的崩坏人格本身。

突出地散发出非同寻常的压迫感的，是那双饱含疯狂的眼睛。鲁本斯笔下的萨图尔努斯的眼中流露出的是老奸巨猾的理性，有种扼杀情感、基于政治判断而将应做之事贯彻到底的冷酷无情。与之相比，从戈雅画中的萨图尔努斯的眼中看到的，却是虽已放弃为人，却还残留着人性中的软弱，撕心裂肺般的苦闷。可以说戈雅的农神不是舞台上的表演者，而是与观众同等的萨图尔努斯。

也就是说，这幅画的真正恐怖之处，并不在于吞噬其子这一行为上。吞噬其子是他身为“时间”的宿命，可是他残存的人性却抗拒着这样的宿命，为此恐惧战兢。萨图尔努斯对自己的卑劣感到绝望，想在疯狂中寻求逃避。只有在疯狂之中，才能做出这种野兽般的行径吧……

如此凄惨的萨图尔努斯，作者若非是在现实之中经历过人间地狱，是画不出来的。

鲁本斯也好，戈雅也好，在财富、名誉、地位、超凡的才能方面，可以说是受眷顾程度不相伯仲。然而唯有一点，令这二者的人生出现了决定性的不同，那便是前者对市井之人不屑一顾只有人生赢家的视角，而后者却不断地在精神上将自己置于平民百姓之间。这也是为什么鲁本斯的战争绘画往往是来源于神话的壮观奇景，而戈雅的战争绘画却总是直接传达出被残杀一方的痛楚。

无声的世界

戈雅生活在处于动荡时期的西班牙。1746年，戈雅出生于萨拉戈萨一个贫寒的村落，在当地的绘画工坊学会了绘画技术之后，18岁的戈雅满怀抱负地来到了首都马德里。他曾两度参加皇家美术学院的入试，均以落榜告终。无奈只能自费留学意大利，随后又回到了故乡萨拉戈萨，从事教会壁画的共同制作。在此期间，戈雅与宫廷画家的女儿结婚，据说这场婚姻也是抱着出人头地的目的。如果真是如此，那可以说戈雅的算盘打对了。因为就在结婚后不久，戈雅便在妻子的哥哥的介绍下找到了一个在马德里绘制挂毯的工作。

戈雅的风俗画风格明快，以庶民生活为题材，很快广受好评，随后来自贵族的肖像画订单也源源不断。从这以后戈雅平步青云，34岁便成为学会会员，40岁便当上了卡洛斯三世的御用画家，而在卡洛斯四世即位不久后的1789年（法国大革命那年），戈雅终于当上了自己多年来梦寐以求的首席宫廷画家。

《马德里1808年5月3日》

弗朗西斯科·德·戈雅

1814年，油画，266cm×345cm

普拉多博物馆

直视残酷

① 暗示无辜的纯白上衣，动作犹如绞刑架上的耶稣，手掌上的伤痕令人联想到圣痕。

② 人们像羊群一样，被赶往变成刑场的普林西比皮奥的山冈。

③ 被虐杀的西班牙人各个个性迥异，与此相对照的拿破仑军队则像是没有面孔的机器人。



↑ ① ↑ ② ↑ ③

然而又过了三年，46岁时正处于人生巅峰的戈雅，却受到了命运的重重一击。因为原因不明的发烧，戈雅完全丧失了听力，戈雅究竟得的是什么病名至今不明。当时他的病情一度严重到连性命都岌岌可危，奇迹般地康复之后，戈雅便成了无声世界中的一员。有种说法认为他的病因是绘画使用的颜料造成的铅中毒，不过戈雅的弟子中间并没有人出现相同症状，可见这种可能性并不大。

顺带一提，要说丧失听力的著名艺术家，还有一个人，便是贝多芬。贝多芬是从20多岁开始出现听力障碍，一直受严重的耳鸣困扰，随着耳鸣的恶化，在与戈雅相近的45~50岁成了聋子。戈雅与贝多芬虽然分别从事美术与音乐两种不同艺术类别的创作，从他们的作品中却

可以看出一些共同点。这两个人都有深刻挖掘主题，而对主题之外的事物犹如黑洞般视而不见的倾向。或许是因为听不见的缘故，除了有意识地去看想看的事物，其他的东西都被自己忽视了。两个人都将敏锐的神经全部集中在主题之上，才孕育出了超凡脱俗的表现力。

丧失听觉后戈雅的作品并没有减少。恰逢当时的欧洲的政治版图大幅改写，西班牙也受到法国大革命的冲击。拿破仑向西班牙发起了进攻，西班牙国土数年遭到践踏。终于等到了拿破仑撤退，谁料随着王权复辟卷土重来的异端审问又变本加厉，自由主义受到了前所未有的迫害。拷问、强奸、斩首、枪杀、五马分尸……令人不忍直视的残酷暴行如同家常便饭愈演愈烈。

戈雅这段时期的作品，除了代表作《马德里1808年5月3日》，还有素描集《战争与灾难》。虽然并没有人请戈雅来画，也绝不可能发表，戈雅还是着了魔般地不断挥笔画下战场上发生的种种残酷的行径。如果要思考为什么戈雅能够持续直视如地狱般的图景的话，或许答案之一就在于他丧失了听力吧。仅凭着画家本能的冲动、愤怒以及想要纠正无能的政府及世间的意志，是没有人能坚持这么久的。

如果看一看消音的恐怖电影就能明白了，仅凭视觉，恐怖感会降低一半。给人以不安感的音乐与音效、悲鸣与呻吟等等的声音，对人心深处的刺激是非常惊人的。也许戈雅的情况正与此同理。因为听不见，才能将眼前残酷的画面一直地绘画下去吧。

说不定这是冥冥之中有什么伟大的力量，堵住了天才戈雅的耳朵，好让他专注于观察和绘画呢。





戈雅《戈雅与阿利雅塔医生》
（1820年，明尼阿波利斯美术馆）

萨图尔努斯降临的餐桌

1819年，72岁的戈雅在马德里郊外买下了一幢“聋子之家”。在那之后戈雅立刻身患重病，一度在生死边缘徘徊，然而最终又是奇迹般地康复了。

当时的情景被《戈雅与阿利雅塔医生》这幅画记录了下来。戈雅本人卧在病榻，医生将他扶起喂他吃药，背后左方还有两人——左侧的据说是戈雅的恋人，另一个人身份不明；而在右侧，虽然不好断言，但一个看似死神的身影若隐若现。戈雅大概心中大半已做好了病死的心理准备了吧。但即便是身处死亡深渊的边缘，他身为画家的灵魂还是不屈不挠，叫人拿着镜子，观察自己当时的样子并牢牢记了下来，就为了大难不死之后还能将其画下来！

这种近乎疯狂的执着，只能令人心服口服（说起来，戈雅在晚年还画过一幅感染力很强的素描，名为“我仍在学习”，堪称其心灵的自画像）。戈雅曾豪言道：“所谓画家，至少要做到能将从窗口落下的人的形象，在一瞬间从五个方向印在眼底并能用画笔重现出来，我便能做到这一点。”正如其言，《戈雅与阿利雅塔医生》便体现出了戈雅即便在病弱的迷糊状态下也丝毫不减的敏锐观察力。

《命运女神们》

弗朗西斯科·德·戈雅

1820~1823年间，油画，123cm×266cm

飘忽的命运

① 色调压抑的画面中展开的风景恍若彼世。

② 画于“聋子之家”墙壁上的噩梦般的名作《命运三女神》。

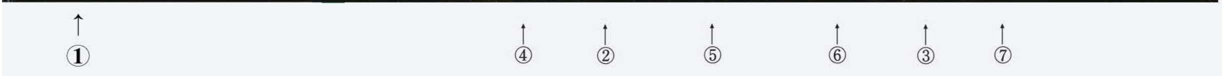
③ 黑暗女神之女摩伊赖三姐妹决定着人类的命运。

④ 小妹克洛托，纺织命运之线。

⑤ 二姐拉克西丝，用放大镜测算寿命。

⑥ 将手背在身后的人类，心如死灰般面无表情。

⑦ 背对画面的阿特洛珀斯，用剪刀剪断命运之线。



病愈后的戈雅在这个“聋子之家”生活了四年。虽然后来流亡到了法国的波尔多，但在失去了主人的“聋子之家”的一层与二层留下了14幅壁画。这一系列绘画在后世被称为《黑暗绘画》，其中的一幅便是《农神吞噬其子》。令人震惊的是这幅画装饰的位置，正对着一层餐厅的大门。面对着如此一幅惨绝人寰的作品用餐的感受究竟如何呢？更何况当时的照明还以昏暗摇曳的蜡烛为主，想必巨人萨图尔努斯肯定是几乎要从画面中跃然而出吧。

包括这幅作品在内，14幅壁画都没有使用画布，而是用油画颜料直接涂在灰泥墙上而成的。因为不可能带走，所以显而易见，这些画不是为了给他人观赏，而是为自己画的。砍下敌将首级的《朱迪斯》、弥漫着不祥气息的《女巫安息日》、仿佛下一刻就要被狂沙吞没的《沙冢之犬》等等，这些画作都涂满了绝望的黑暗色彩，有着一种别样的压迫感。尤其是其中的一幅杰作《命运女神们》，令人不免想起莎士比亚的《麦克白》中的魔女们。三名丑恶的命运女神分别操纵着命运，而默默地承受这一切的，或许正是戈雅本人吧……

即便如此，这个家对于戈雅而言，却是一个自我治愈、为再生而存在的必要空间。前面已经说过，在搬到这里不久之前，他笔耕不辍地描绘的净是些惨烈的战争或残虐的异端审问。就算是因为失聪使得冲击力减半，想必这种刺痛、震撼心灵的经历也损害了他的健康，使他罹患重病。身体上恢复了健康之后，接着需要康复的就是自己的心灵了。这许多幅的《黑暗绘画》应该就是为此而进行的创作吧。

据说人在悲伤之中，若是听到欢快的音乐，只会徒增悲伤。在悲伤的时候，应该先听听哀伤的音乐，用来替代自己悲伤的情感，然后再去逐渐地适应欢快的音乐。经历了这一过程之后，才能真正地从悲伤中走出来，重新打起精神。戈雅此前可以说是浸身在地狱之中，所以恐怕一时之间难以有心情去画那些明媚美丽的事物，就算勉强去画也只会陷入忧郁。首先要像先前一样，画一些残酷或恐怖的东西，在

反刍的过程中让心灵平静下来，如果不这么做，就唤不回对生的渴望，而这一过程足足花了四年的时间。

创作完《黑暗绘画》之后，离开“聋子之家”前往波尔多的戈雅实现了焕然一新的重生。从据说是戈雅遗作的《波尔多卖牛奶的姑娘》中可以看出，最终他对于人类、人生仍持一种肯定的态度，给人一种救赎之感。



戈雅《波尔多卖牛奶的姑娘》
（1827年，普拉多博物馆）

美神诞生秘话

说回神话中的萨图尔努斯，在那之后还有另一个既恐怖又美丽的故事。

——萨尔图努斯杀死了父亲乌拉诺斯之后，将其男根用镰刀斩下，扔到了海里。血淋淋的肉块漂在海中，与海水融合，在阳光的沐浴下化成了洁白的泡沫，然后不知过了多久，从中诞生了一位绝世的美女——

这便是美神维纳斯。

维纳斯与萨尔图努斯的关系正是如此。维纳斯的希腊语名字叫作阿芙洛狄忒，语源阿芙洛便是泡沫的意思。令人意想不到的是，爱与美的女神竟然是从这世界上最初的杀人，而且还是“子弑父”中诞生的。如同出淤泥而不染的莲花一般，绝世珍贵的“美”也是诞生于一块被砍下的可怕血肉。

在诸多神明之中，维纳斯算得上是在绘画史上出场次数最多的了，拉斐尔、乔尔乔内、提香、丁托列托、鲁本斯、布龙齐诺、克拉纳赫等等大名鼎鼎的画家都曾以她为题材创作。其中最有名的当属文艺复兴时期意大利画家桑德罗·波提切利所作的《维纳斯的诞生》了吧。

绘于聋子之家的《黑暗绘画》

■二层大厅

⑧《命运女神们》

⑨《用短棒互殴的两个男人》

⑩《读书》

⑪《两个女人嘲笑一个男人》

⑫《异端审问》

⑬《阿斯莫德》

⑭《沙冢之犬》

■一层餐厅

①《莱奥卡蒂娅》

②《女巫安息日》

③《农神吞噬其子》

④《朱迪斯》

⑤《一次去圣伊斯多的朝圣》

⑥《两名修道士》

⑦《两位吃饭的老人》



虽然标题叫作“诞生”，但准确地说，画的是从海中出生的女神被冲上塞浦路斯浅滩那一瞬间的画面。裸体的维纳斯光彩夺目，一头金发犹如火焰般飞舞跳动，正欲向陆地迈出第一步。将刚出生的女神送来的贝壳象征着“生育”与“农耕”，左下角的麦穗象征了“再生”与“多产”，右上方的橄榄树象征着“和平”。

左上方西风之神泽费罗斯抱着妻子芙罗拉（花之女神），送来春的气息。四周像蝴蝶般飘舞着的玫瑰的寓意为“爱”与“欢欣”，是与维纳斯同时诞生，为维纳斯而献上的花朵。在右手边的岸上等待着的是“季节”的精灵荷拉，她的动作与接收耶稣洗礼的约翰一样，正

欲为维纳斯披上玫瑰色的长袍。在荷拉的脚边悄然绽放的是银莲花，这种昙花一现的花带有“梦幻”之意，与维纳斯也有很深的因缘。

平面化的构图、清晰的轮廓线、图案式的波浪的描写——稍有不慎，这些特征便会成为一幅画的缺陷，在这幅画中却反而绽放出玻璃工艺品般的精致和不可思议的魅力。维纳斯自身的身体也是同样，展现出与完美的肉体有所不同，微微地有些歪斜，修长的手臂无力地下垂，肩膀是夸张的溜肩，还有些许含胸。甚至于有种说法认为画成这样的原因是因为模特患有肺结核。不管怎么说，至少可以肯定一点，就是这位维纳斯具备的并不是活泼健康的美感，而是浮现出些许病气、略带忧郁，从而强调了一种楚楚可怜的情色气质。

美与病、悲伤与欢喜、清纯与混浊，将这一切融合在一起之后，整个画面在华美的同时又暗藏了一丝晦暗，正如维纳斯的诞生秘话故事本身。从罪与罚之中诞生的女神，是不可能毫不阴郁、活泼开朗的，这或许也是理所当然的吧。

以爱欲之神为名

神话里也讲到了维纳斯来到塞浦路斯岛之后的故事。

——维纳斯登上陆地之后，主神宙斯便出现，并将她带到了诸神居住的奥林匹斯山上。阿波罗与马尔斯等人都被她的美所征服，为了赢得她的芳心承诺了各种赠礼，向她求婚。然而维纳斯却挑选了宙斯与赫拉的儿子，火与冶炼之神赫菲斯托斯作为自己的丈夫。赫菲斯托斯虽然很勤劳，外形却很丑陋，与美无缘，是个被大家看不起的神。然而他的一句“我会当个好丈夫的”却打动了维纳斯的心。

《维纳斯的诞生》

桑德罗·波提切利

1485年左右，蛋彩画，172cm×278cm

乌菲兹美术馆

悲伤的爱欲

①西风泽费罗斯与妻子花之女神芙罗拉。

②季节的精灵荷拉为维纳斯披上长袍。

③象征着爱与悲情的银莲花。

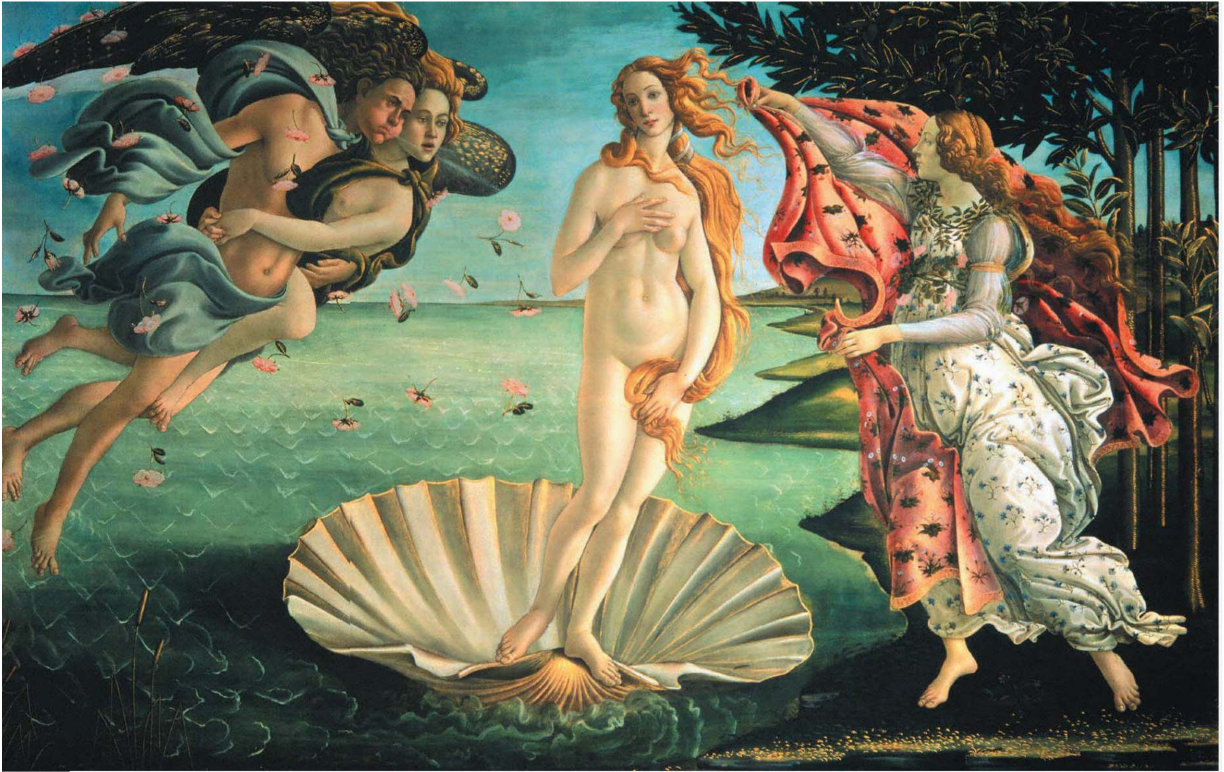
④借由子弑父而诞生的维纳斯，乘着贝壳来到塞浦路斯岛上的瞬间，从憎恶、鲜血与杀人之中，诞生出了美与爱欲的化身。

⑤肩膀无力地下垂，胸口内含，疑似结核病的症状。

桑德罗·波提切利

（Sandro Boicellii，1445~1510）

文艺复兴时期佛罗伦萨的代表性画家。1470年之后，在美第奇家族支配的佛罗伦萨作为装饰画家活跃了长达20年。优美且凝练的线条样式及其抒情的风格风靡一时。



① ④ ⑤ ② ③

后来维纳斯生育了很多子女，却没有一个是自己丈夫的。她与宙斯之间生下了丘比特（此说有异议），与赫尔墨斯生下赫马佛洛狄忒斯，与马尔斯生下福波斯，与得摩斯生下哈尔莫尼亚，与巴克科斯生下普里阿普斯，可见其出轨之频繁。然而她每次偷情之后都会回到丈夫的身边，丈夫也总是会原谅她。

或许是赫菲斯托斯早就看透了她。维纳斯虽然被称为“爱与美”的女神，但实际上应当是“爱欲与美”的女神。如同萨图尔努斯的宿命是吞噬其子一般，维纳斯的命运便是置身于因爱欲而引起的种种情感风暴之中——欢喜、陶醉、希望、嫉妒、憎恶、宠溺、烦闷、猜疑、悲愤、绝望，或者是自食其果——不伦、背叛、变心、狂乱、自杀、杀人。维纳斯的存在便必然地要求爱的戏剧性。

因为维纳斯是由死而生的，所以她也难免与死相关联。最广为流传的应该便是美少年安东尼斯的故事了。马尔斯得知维纳斯移情别恋

爱上了安东尼斯，嫉妒之下变身成一头大野猪，用獠牙杀死了安东尼斯。女神抱着心上人的尸体悲叹道“哪怕只有片刻也好，为了见证我们的相爱而回到我身边吧”，于是安东尼斯流在地上的血变成了绽放的银莲花。

波提切利的《维纳斯的诞生》之中，隐晦地画上了银莲花的典故便是出自于此。

失落

之章

勃克林

《死之岛》



风景画的诞生

日本人或许会对此感到意外，实际上西方绘画纯粹以“风景”为主题，是在相当晚的时代才开始的。

直到中世纪进入中后期，神、天使和恶魔的存在对人们而言仍具有强烈的真实感。而且在当时，教会将自然视为终将会泯灭的物质，将其置于永恒不灭的神的对立面。因此当时的人们将对风景的喜爱视为与沉迷肉体享乐同类的行为，甚至对此抱有一丝罪恶感。

到了中世纪后期，渐渐出现了自然实际上也是神的创造这一观点，人们才开始重新认识眼前的风景。这之后，画中才开始出现精致的景色，但也仍不过是以自然为背景而已。风景在真正意义上成为画的主题是在文艺复兴之后，而更进一步地作为绘画的一个专门领域获得认可还要更晚，是在16世纪后半叶了。

风景画在方向上分为两类。在北方，以佛兰德斯和荷兰为主，人们偏好的是将自然原原本本尽可能写实地画下来的风格。与之相对，以意大利为中心的南方流派对风景则有着与对人体一样的理想美追求，故而描绘的不是眼前真实的风景，而是如真似幻的自然。

但是不论是哪一种，17世纪的学院派对于“风景画”的态度都是很冷淡的。占据绘画等级阶梯顶点且不可撼动的，是包含神话与宗教内容的“历史画”，而“风景画”被视为与“静物画”、“风俗画”同样低俗的创作。虽然凡事都要论个三六九等这种看法令人惭愧，但也正是通过打破这些权威观念破旧出新，艺术才能常有创新。而事到如今，人们已经不再按类型对绘画分类了，更不会去排什么高低了。

在本章中会以三幅描绘风景的作品为例，但这三幅画都是难以用“风景画”这一框架来概括的别出心裁的作品。

艳丽的风景

映入眼底的是浓郁的蓝色与绿色，若是得知埃尔·格列柯的《托莱多风景》中画的是真实存在的街景，恐怕人们反而会感到惊异，因为画中景色简直就像是一个异世界，仿佛是一片拥有生命、呼之欲动的风景。

从画中甚至分辨不出这是白天还是黑夜，闪耀的白光割裂了天空，为画面更添一层非现实感。一股阴郁不祥的气息笼罩着画面，连绵的山丘和建筑仿佛都因痛苦而扭曲着。这或许是画家由心而生的风景吧。若是创作于近代也许就没这么突出，但能在17世纪初期，用如此感性的笔触描绘城市风景，恐怕除了格列柯之外别无他人了。

在画面的中景处能看到阿尔坎塔拉桥下，混浊的塔霍河奔流而来，周围盖满了浓郁的绿色。相映之下，远景则是不毛的花岗岩岩盘，以托莱多大教堂和阿尔卡萨要塞为代表的诸多建筑密密麻麻地排列在上面。

当时的托莱多正处于极速衰退之中。这里过去曾作为西哥特王国的首都盛极一时，中世纪时也曾是伊斯兰教、基督教和犹太教三教文化交融的重要据点，直到格列柯画下这幅画的三四十年前，托莱多还是西班牙的首都。然而随着西班牙迁都马德里，这座城市也就渐渐失去了活力。



《托莱多风景》

埃尔·格列柯

1595~1610年间，油画，121cm×109cm

大都会艺术博物馆

失意的景色

---

①不祥的乌云之间，透射出强烈的日光。

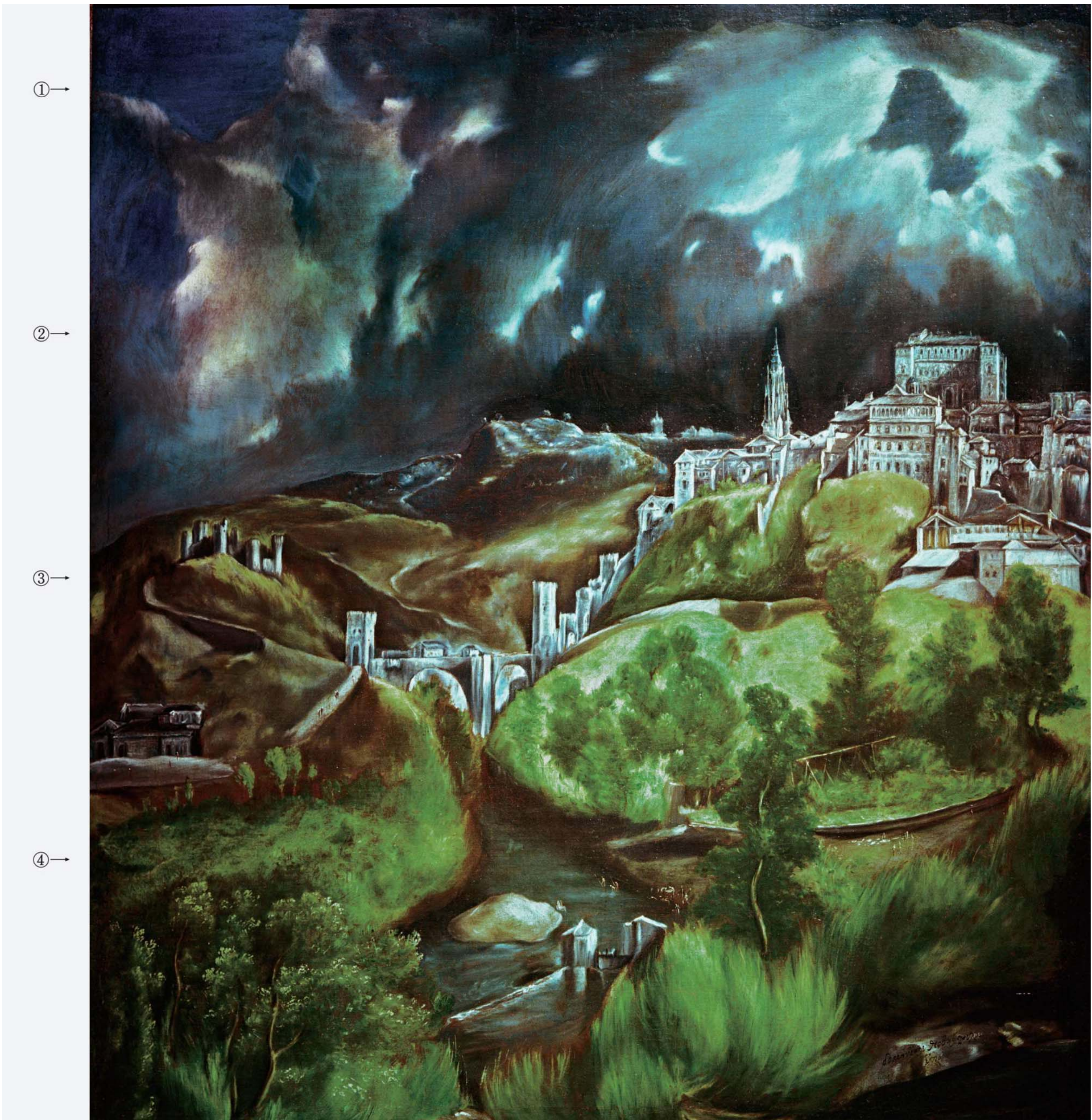
②古都托莱多曾是西班牙的首都，繁荣一时，斜阳之下城市被涂上了刺眼的色彩，呈现痛苦扭曲的姿态。

③虽是真实存在的城市，却是谁人也未曾见过的托莱多——埃尔·格列柯的心中风景。④奔流在看画人眼前的塔霍河。

埃尔·格列柯

（El Greco，1541~1614）

在克里特岛出生的希腊画家。在意大利学习了威尼斯派以及风格主义的绘画技法，1576年前后来到西班牙的托莱多定居。虽然未能成为宫廷画家，但得到了宗教相关者及文化人士的支持。16世纪90年代以后，笔下人、物的形象开始流态化，向着表达情感的方向发展。



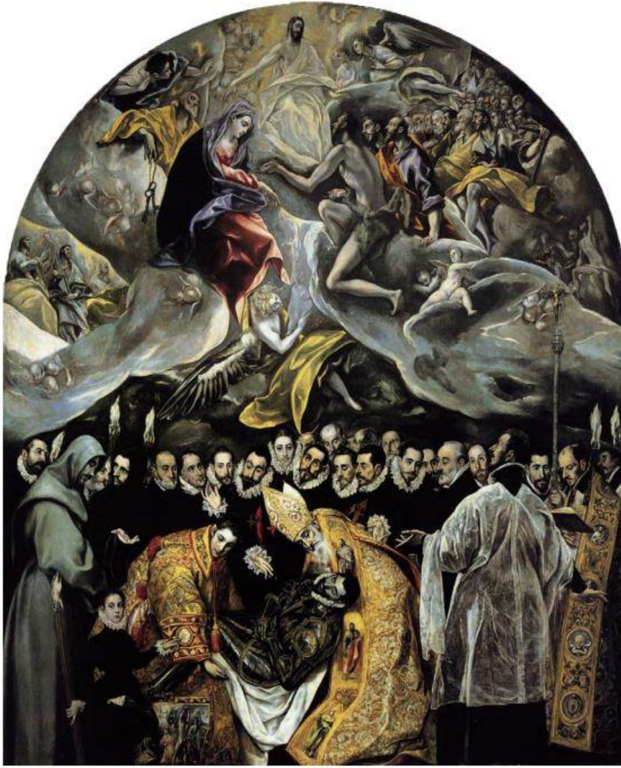
时过境迁之后，这座古都成了西班牙首席大司教的司教区，被天主教徒层层包围，像是个坚硬的胡桃。这座小小的城市里教会与修道院加起来超过了一百座，据说居民们一天要做七次礼拜，成了一个拒绝外来者的城市。

埃尔·格列柯也并不是画家的真名。因为他出生在克里特岛，是个希腊人，所以被通称为“埃尔·格列柯”，就是西班牙语里的“那

个希腊人”的意思。这与列奥纳多·达·芬奇实际上是“芬奇村的列奥纳多”是一样的。

格列柯在威尼斯和罗马完成学业之后，在30多岁的人生中期来到了西班牙。当时西班牙哈布斯堡王朝的腓力二世正在新首都马德里郊外兴建埃斯科里亚尔修道院，格列柯来到这里正是为了从中谋得一职。埃斯科里亚尔修道院是一个以大圣堂为中心的大型复合设施，同时还设有宫殿、皇室的灵堂、图书馆、美术馆等等（当年接待日本的天正遣欧使团便是在这个地方，现在该地被登记为世界文化遗产）。当年，为了绘制装饰修道院内部的宗教画而召集了大量的画家，格列柯也是其中一员。

格列柯的才能很快得到了认可，被委以画圣堂装饰画《莫里斯的殉教》的重任。然而他完成的作品却没能受到腓力二世的青睐，这幅画因为腓力二世的一句“会破坏祈祷的心情”而被移置在了不受重视的会议室。格列柯成为宫廷画家的梦想化为了泡影，失意之时来到了托莱多，爱上了这座古都而在此度过了余生。




左/埃尔·格列柯《奥尔加斯伯爵的葬礼》（1586年间，圣多米教堂）
右/同前《莫里斯的殉教》（1580~1582年，埃斯科里亚尔修道院）

所幸格列柯在托莱多获得了成功，订画的人多得推也推不掉，日子似乎也过得十分奢华。只不过恰如同时代的画家对他所做的评价，“格列柯人如其画，处处都很奇怪”一样，格列柯时常被周围视为怪人，甚至有时被当作疯子。他的住处便经常被当作例子，格列柯的房子有24个房间之大，里面却没有任何一个屋子里有家具。还有他的代表作《奥尔加斯伯爵的葬礼》——这幅画的画面形状如同盾牌，构图上下一分为二，上方为天界与升天的场面，下方为地表之上葬礼的场面——格列柯在接受托莱多的圣多米教堂的订单而绘制这幅大作的时候，因为对报酬不满而主动打起了官司（而且还输了）。大概这样的做法，在凡人的眼里就是不正常的行径吧。

不过，归根到底让格列柯被称为怪人的，或许还是与他是个外来的希腊人有关。在他的内心深处，或许仍然有着没能成为被腓力二世

赏识的画家的失败感，以及不会被深爱的托莱多完全接纳的疏离感。正是因为有这种心绪投射在画中，才凝聚成了这样一幅奇妙又戏剧化的风景画吧。

被封存的回忆

与历史悠久的托莱多类似，比利时的布鲁日也是一个繁极一时随后却走向没落的古都。

费尔南德·赫诺普夫所画的《废弃之城》，乍看之下仿佛是一张古旧泛黄的照片，给人一种从现实中的布鲁日中原原本本地取下一景的错觉。然而实际上却并非如此。与《托莱多风景》看似空想之城，实际上却是视角明确的写实作品正相反，《废弃之城》却是一片看似真实，实际上却绝不可能存在的风景。

请读者们观察一下右手边的大海。如今已看不出昔日海浪拍打的海岸线，海水只是从远处静静地漫向城区，仅从这点上便可以判断这画面并非现实了。广场上的石砖已被打湿，在随大海蔓延的雾霭之下，整座城市像是就要这样被吞入海底。岂止是没有人的气息，甚至连一只鸟、一根草都看不到，没有声音和任何风吹草动，似乎时间本身也停止了。砖瓦铺建的大宅窗户扇扇紧闭，大门上更是连把手都没有，似乎要将所有回忆都封存在其中，从容地迎接死亡。

赫诺普夫画下这幅画的灵感，来源于同时代作家罗登巴赫的小说《亡妻》。赫诺普夫在1岁到6岁之间也是在布鲁日长大的，他出生于一个富裕的家庭，起初立志成为父亲那样的检察官，后来感觉并不适合自己，于是转而向画家发展。在20多岁中期，赫诺普夫作为肖像画家已经小有名气，后来又将斯芬克斯和美杜莎等神话作为题材创作了幻想类作品，而成为比利时象征派画家的代表。

《亡妻》这部小说给已经功成名就的赫诺普夫留下了深刻的印象，它的故事是这样的——

一个富有的男人，爱妻先他而去，于是在布鲁日置办了一套宅邸过着独居的生活。他之所以选择布鲁日，是因为过去曾与爱妻在此旅游，而且感觉城市的氛围很适合沉浸在回忆中生活。男人将妻子的肖像画挂在房间里，并小心翼翼地保存着妻子的服饰与乐器等遗物。其中尤其贵重的是妻子的金色长发，头发被放在玻璃盒中，受到了圣遗物一般的对待。男人每天必做的事情便是在傍晚，带着对妻子的回忆漫步街头，就这样行尸走肉般地生活着，五年的时光转瞬即逝。

直到有一天，男人在街头见到了一名与亡妻十分相像的女子，立刻动了感情。得知女子是一名舞者后，男人给她买了房子，让她做自己的情人。然而女子与亡妻的相像只有外貌。渐渐地，女子显露出了招摇的本性，开始与其他男人调情。男人发现之后提出分手，女人也爽快地接受了。谁想这样一来反而让男人难以死心，开始觉得也许自己不知不觉间已经爱上了这个女人，于是又与其恢复了关系。

然而意外依然不期而至。女子追到男人家里，看到了男人亡妻的肖像画，这才明白男人为何选择了自己。气愤不已的女子将玻璃盒中的亡妻的头发取出，绕在自己的脖子上胡闹了起来。男人不能容忍自己与妻子的回忆遭到亵渎，发怒之下勒紧女人的脖子杀死了她。然而看着女人的尸体，男人不禁觉得死去的她与亡妻更加相像了。

小说令人心痛的故事也影响了作曲家，科恩戈尔德将这部小说改编成了歌剧《死之都》。

歌剧之中，对小说的结局进行了改编，在男人自言自语道“这下就更像了”之后舞台转暗，本已被杀掉的女人消失，接着一位女佣出场宣布“有客人来了”，然后女子再度精力充沛地登场。于是男人也下定了决心，表示“这些都是幻想，还是离开这座城市吧”，故事就

在这里落下了帷幕。虽然也有人议论歌剧与原作不符，但歌剧还是留下了《留给我的幸福》等经久传唱的曲目。

《废弃之城》

费尔南德·赫诺普夫

1904年，水粉、铅笔画，76cm×69cm

比利时皇家美术博物馆

封闭的时间

①空中饱含水汽，海天浑然一体。

②将死亡与回忆封在内部，房子缓缓地迎接着海水。

③海水无声地侵蚀着石砖，房子牢牢紧闭，四处全无生物的气息，时间停止的街角。

④本应与房屋平行，却微妙地越来越窄的人行道，越发令人感到不安。

费尔南德·赫诺普夫

（Fernand Khnop，1858~1921）

比利时象征派画家的代表。前卫美术家组织“二十人会”的一员。受英国的拉斐尔前派和法国新浪漫主义画家莫罗的影响，作品中飘浮着寂静与神秘的气息。



与妹妹共同生活的城市

话又说回来，这部小说最大的魅力不在于它的故事情节，而在于对布鲁日的描写。小说中的布鲁日反映着主人公的心境，仿佛是座将失落感形象化而成的城市，被形容为“犹如被废黜的王妃”。这座城市在13世纪到15世纪，曾经是欧洲屈指可数的商业都市之一。然而支撑着城市的繁荣的港湾中却渐渐淤积了沙土，导致大型船只无法航行，繁荣也随之凋零，布鲁日变成了一座废弃之城。

罗登巴赫将保留着浓郁的中世纪气息的城市风光与主人公的心情重叠在一起，编织出了小说的故事。然而他发表这部小说时已是19世纪末，这时的布鲁日正处于向近代都市转型的时期。对于当时的布鲁日居民而言，将城市称为“死之都”是不可容忍的。以至于当小说受到好评，打算为罗登巴赫立一座铜像的时候，因为强烈的反对运动而不得不改建在其他地方。而如今的布鲁日成了一座旅游城市，想必大多游客也是为了寻找罗登巴赫笔下那遥远的往昔情景而来访的吧，这也真是讽刺。

在出版的《亡妻》一书中没有插图，而是刊登了许多黑白的老风景照片。这些照片不是越来越现代化的布鲁日，而是激发了罗登巴赫创作灵感的往昔的风景。

赫诺普夫也并没有为了画画而刻意造访过布鲁日。反而当有事不得不去布鲁日时，都选在晚上，而且都在车站立刻换乘车子，坚决不看外面的景色，也从未进行过任何写生。他作画的参考便是书中刊载的照片，在照片的基础上发挥想象，用数年时间完成了一系列布鲁日的作品，其中之一便是这幅《废弃之城》。之所以这幅画看起来既真实又非现实，其中缘由正是在此。

那么赫诺普夫为何对这部小说如此入迷呢？

或许是因为赫诺普夫与痛失爱妻的主人公一样，心中有着难以填补的空虚。他终生爱着自己的亲妹妹，以她为模特创作了不计其数的

作品。不只是肖像画，就连神话题材的斯芬克斯和黑魔术师也都画成妹妹的样貌，可见其执着程度。后来妹妹嫁到了其他城市，赫诺普夫的模特也换成了别人，但是完成作品的人物形象中还是多多少少都有些妹妹的影子。

而这个妹妹出生的城市正是——布鲁日。

或许是为了永远封存已逝去的幸福时光，赫诺普夫才画下了这个没有出口的建筑，想将其沉入回忆的海洋中去吧。

冥想之画

最后让我们来看一看瑞士画家阿诺德·勃克林的《死之岛》。

月色笼罩之下，水面上兀立着一座孤岛。红褐色的粗糙岩石将一丛柏树环抱其中。岛上有着许多横排的方孔，可以看出是一处墓地。滑行于海面的一叶扁舟之上，除了一个神秘的白衣人和一名划桨手之外，还放着一个棺木。寂寥与孤独的绝景令人过目难忘，这也是勃克林最受关注的作品。

画面中有着很多象征死亡的意象。关于耸立在画面中央的柏树（cypress），是根据希腊神话中的故事而画，有一名叫库帕里索斯（cyparissus）的美少年，因为一不小心误杀了自己心爱的小鹿，于是向太阳神阿波罗许愿，希望自己能永远为此哀叹。阿波罗聆听了他的愿望，将他变成了一棵柏树。而且柏树在希腊神话流传开以前，便被用于祭祀冥界之神。据说墓地里常常种植此树也是这个原因。

用船作为运输死者的工具，在很多文化中也是共通的。画中的划桨手，说不定就是将死者的灵魂送往冥府的渡者卡戎的伙伴呢。

而白衣则是圣职者的标志，在基督教中，凡是在“最后的审判”中被判为正义的死者大抵是穿着白衣的，这或许是死者被允许通往天国之门的证明吧。

棺材与墓穴就更不用说了，画中就是这样展现了一场肃穆的由生至死的引渡。

勃克林画下这幅画是在1880年，旅居佛罗伦萨的期间。订画的年轻未亡人提出“为夫服丧，想要一幅能够冥想的画”，勃克林便应邀而作。而且勃克林似乎画着画着就找到了手感，于是同时画了两幅，用较小的那幅交了稿。交稿时还附了一封信，上书“从这幅画中，您应该能够冥想到自己进入那个深邃的黑暗世界的感觉吧”。据说订画人也非常满意此画，将其称为“冥想之画”。

勃克林在那之后，每隔数年就会再以同一个主题进行创作，他一共绘制了5个版本，我们可以依次来看一看。

《死之岛》

阿诺德·勃克林

①1880年，油画，111cm × 155cm

巴塞尔美术馆

灵魂的送葬

①小岛将象征死亡的柏树环抱其中。

②红褐色的岩石，岩壁上开着的人工方孔是埋葬的场所，能看出整个岛都是墓地。

③“为夫服丧，想要一幅能够冥想的画”——回应未亡人的订单而创作的作品。

④将死者送往来世的小船，白衣人也好，掌舵的划桨手也好，都背对画面，看不到面孔。

阿诺德·勃克林

（Arnold Böcklin，1827~1901）

瑞士的象征主义代表画家。起初在杜塞尔多夫学习并以风景画画家出道，凭借与生俱来的丰富想象力，最终渐渐偏向于幻想、梦幻的风格。也被视为超现实主义与形而上绘画的先锋。


③
④
①
②



②（1880年，大都会艺术博物馆）
实际交给未亡人的作品。相当于①的缩小版。因为尺寸较小，所以更适合装饰在个人居住的房间内。因为与①是同时创作的，所以哪幅作品是先完成的不得而知。



③（1883年，柏林国立美术馆）
从这幅画开始，画面的横幅变宽了，整体亮度增加，表现手法的阐释性更强了。原本粗糙的岩石纹理不知不觉间变为类似建筑物的风格。岛的高度增加之后，高耸入云的柏树给人的印象有所减弱。



④（1884年，在第二次世界大战中被烧毁）
基本可以认为与③相同，但本画作在第二次世界大战的爆炸攻击中被烧毁了。因为

只能看到低分辨率的照片，所以很难准确判断，但似乎这一幅中的天空是几幅作品中最明亮的。小船的位置也明显是5幅画中离岛最远的。



⑤（1886年，莱比锡美术馆）

与其他几幅作品最大的不同之处，在于这幅画中船上的白衣人在门前鞠躬行礼。此外棺木上有着红色的装饰，门柱及其连接的石屏也变高了。

①1880年绘制，111cm × 155cm，瑞士，巴塞尔美术馆馆藏

②1880年绘制，74cm × 122cm，美国纽约，大都会艺术博物馆馆藏

③1883年绘制，80cm × 150cm，德国，柏林国立美术馆馆藏

④1884年绘制，81cm × 151cm，在第二次世界大战中被烧毁

⑤1886年绘制，80cm × 150cm，德国，莱比锡美术馆馆藏

交给订画人的作品是②，也是五幅作品中尺寸最小的一幅。而且①和②的长宽比也相对较小。还有④在柏林空袭中丢失，只留有照片，但推测为与③接近。

如果把③和⑤连在一起看，可能会有种恍然大悟的感觉。从画中可以看出随着船只向岛靠近，白衣之人低头行礼。

从③开始，表现手法上与之前明显地有所不同，画面整体的亮度提高了，天空更加一目了然，海面泛起了波浪，柏树有些许摇晃，而岛与树的高度也更为接近。更明显的是在①和②中，岩石粗糙的肌理与人工建筑的对比十分明显，而从③开始整个岛都呈现出一种人工造物的样态。总而言之，就是前者的感觉是将自然改造成了墓地，而后者则像是整个岛本身就是以墓地的形式存在的。至于哪种更好，或许就是见仁见智了吧。

③便是所谓的定稿版了。话虽如此，勃克林却一直对画的名字犹豫不决（似乎先后起过“安静的场所”、“坟墓岛”等名字）。后来是柏林的画商将画正式命名为“死之岛”，让这幅画声名大振。而本章后面还会提到，这第③幅画的所有者不是别人，正是希特勒。

对“宁静之死”的向往

勃克林出生在一个裁缝之家，虽然生于瑞士，但学画是在德国，随后又居无定所地在欧洲各地流浪，最主要的工作地点则是在意大利。在印象派逐渐被世人认可的时期，勃克林的画让那些上流的美术评论家鄙夷不已。当时德国画坛的舆论领袖迈耶－格雷夫甚至将勃克林的作品称为“垃圾的狂欢”而不屑一顾。

确实勃克林的作品与“纯熟”、“美感”等形容无缘，他喜欢画的人鱼、人马、死神等等，都展现出兽性、活力、狼狈与感官刺激的气息，散发着原始的力量感。因为被世人评为恶俗，得不到赏识，在画《死之岛》的时候，勃克林已经年至53岁，是一个嗜酒成瘾的潦倒画家。



勃克林《人马的战斗》
（1873年，巴塞尔美术馆）

然而突然之间《死之岛》一夜蹿红（所以才被要求画了这么多版）。靠着这次成功，勃克林的个人画展上参观者摩肩接踵，一眨眼就进入了当红画家的行列。此前无人问津的大量作品也受到了理解印象派与表现主义的人们的关注，原本的缺点发挥到极致反而变成了长处，一下子成了勃克林作品的魅力所在。不管评论家们再怎么众口一词地批判，德国的市民阶层还是坚定地站在了勃克林的一边。

《死之岛》的人气实在是太高了，以至于复制品和版画都卖疯了，据说德国人家家都挂着一幅。勃克林死后这幅画的热度也依然不减，俄罗斯的拉赫玛尼诺夫还曾作了一首名为“死之岛”的交响诗，据说在第一次世界大战的前线士兵与故乡来往的信件中最常见的，就是《死之岛》的明信片。

好奇“这个岛究竟在哪儿”，寻找其所在也成了话题。勃克林生前未曾透露过消息，但仍然有许多推测，诸如会不会是爱琴海的科孚岛（这也是前文讲过的伊丽莎白皇后经常造访的地方），或者认为应

该是北方某处的岛屿等等。虽然在现实中并不曾见过这样的风景，却总有一种在记忆深处似曾相识的感觉，这也正是名作的魅力所在。

曾经立志要当画家却遭受挫折的希特勒也是勃克林的忠实粉丝之一。他通过征收或掠夺共持有勃克林的11幅作品，还曾打算在林茨建一个纳粹美术馆，将勃克林与维米尔的作品作为镇馆之宝。希特勒自己的办公室里还挂着《死之岛》的原画（前文的③，现在的柏林版）。对《德苏互不侵犯条约》有所贡献的苏联外交大臣莫洛托夫曾在1940年拜访希特勒，在当时拍摄的留念合影中还能看到这幅画。可惜后来条约被打破，德国与苏联彼此成了互相的“死之岛”，如今再看看那张照片，也是令人感慨万千了。

话又说回来，《死之岛》如此反常地受到欢迎的原因究竟何在呢？

理由之一或许与19世纪的墓地变得干净了有关。墓地从过去那种散发出腐烂恶臭气味、肮脏又可怕的场所，变成了花园一般井井有条、宁静又整洁的地方。可以说死也有几分可以被接受了吧。若是人终有一死，那么宁愿能够埋葬在如同画中一般的孤岛墓地之中。

还有一点就是因为这个世纪末是一个动荡的时代。整个欧洲都处于一触即发的状态，可以预见一场大战即将来临，整个社会都被不安所笼罩，对战争将造成的大量残酷的死亡预感到恐惧。与瘟疫肆虐的时代类似，战争将造成的也是大批人的惨死。与之相比，画中表现出来的方式，是不是能体现个体之死所带有的尊严呢？

要是只是这样的话，那么《死之岛》应该会流行于整个欧洲才对，为什么又仅限于德国呢？

这恐怕只能用勃克林的画带有很强的日耳曼性来解释了。所谓的“日耳曼性”也是一个很难定义的词，或许可以说是与基督教融合之

前的，以紧张感充斥、生命力洋溢，以及以对内在世界进行深度的探索为特点吧。从乍看之下极其静谧的《死之岛》的画面之中，你没有感到潜藏在深处的涌动的能量吗？

愤怒

之章

列宾

《伊凡雷帝杀子》





因恐惧而凝滞的双眼

“暴怒”在基督教中被列为“七宗罪”之一。与“傲慢”、“嫉妒”、“懒惰”、“贪婪”、“饕餮”、“淫乱”同列，被视为万恶之源。“愤怒”的拟人像并非“用剑决斗的二人”，而是“将自己的衣服撕裂的人类”——这个形象充分表现出愤怒不仅会伤害他人，更会深深伤害到自己这一本质。

在这一章里，我们就来欣赏几幅以愤怒为主题的名画。

首先让我们从俄罗斯现实主义的巨匠伊利亚·列宾以很久以前的历史事件为题材而绘制的作品开始。

第一次在莫斯科的特列恰科夫美术馆见到这幅作品时感受到的冲击，至今令我难以忘怀。漫不经心地踏入房间的一瞬间，“历史”便以压倒性的魄力出现在面前。不，应该说是自己被强行拉回到了那个时代，有种仿佛在现场见证了历史般的兴奋感。虽然可能与当时正是黄昏，光线微暗，我又是独自一人也有关系，但更重要的，还是因为画中的人是如此的栩栩如生。

《伊凡雷帝杀子》

伊利亚·列宾

1885年，油画，200cm×254cm

特列恰科夫美术馆

愤怒之罪

①翻倒在地的座椅。

②画面视角让赏画人产生成为“历史性事件”的目击者的错觉。

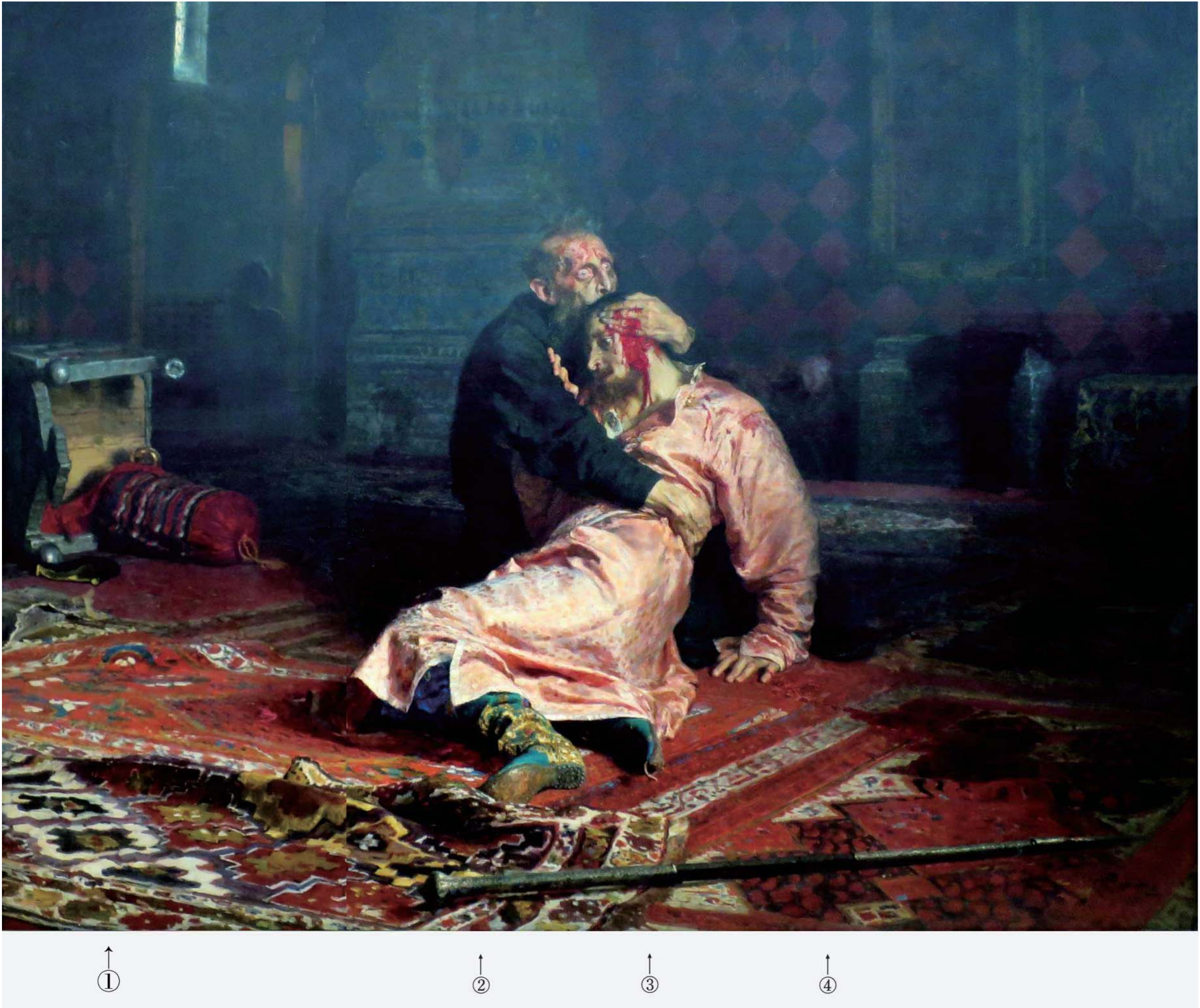
③伊凡雷帝拼命按住儿子的额头，想要止住喷涌而出的血，双眼因绝望和恐惧而圆瞪。

④滚落在地的长杖，皱乱的绒毯。

伊利亚·列宾

（Ilya Repin，1844~1930）

在彼得堡美术学院学习的同时，拜伊凡·克拉姆斯柯依为师。后来加入了克拉姆斯柯依所设立的现实主义画家团体“巡回展览画派”（巡回画派），登上了俄罗斯现实主义的巅峰。



——在2米×2.5米的巨大画面上画着两个与真人等大的男人。一个是额头上流着血的年轻人，另一个则是抱着他的老人。身穿粉色袍子的年轻人已经意识模糊、视线迷离，连支撑自己的力气都没有。而老人想要止住喷涌的血液，拼命用左手按住伤口，但也意识到了为时已晚。时间是无法倒流的，在这种恐惧中陷入了僵硬……

这个房间里刚刚究竟发生了什么呢？

地板上铺着数块豪华的绒毯，墙壁上也布满了装饰，屋内摆放着质感厚重的家具。滚落在画面前景处的，是沙皇（俄罗斯皇帝）才能持有的权杖，而且长杖的头部尖细，由此可知是伊凡四世的所有物。

没错，这里便是被人畏惧为“雷帝”的伊凡的寝室，而画中所描绘的事件，便是他的种种事迹之中最骇人听闻，在俄罗斯无人不知、无人不晓的——“雷帝杀子”。

座椅被掀翻在地，红色的枕头被扔在了皱起的绒毯上。可以推测是原本坐在椅子上的雷帝突然站了起来，用手中的长杖暴打儿子。权杖上能够看到斑斑的血迹。迄今为止，雷帝总是稍有不顺心便大肆挥舞这个凶器。不论对方是男是女，或者身份如何，雷帝从来不加斟酌。波斯进贡来的大象不会下跪要打，臣子提出反对意见要打，甚至只是单纯心情不好的时候对着身边的侍女也要打……正如天上的落雷一般，周围的人也不知雷帝的愤怒何时会落在自己的头上，因而总是战战兢兢。

现在，他又被愤怒支配了。愤怒的对象则是以自己的名字为其命名的儿子伊凡。无疑雷帝从未想过要杀死儿子，毕竟这可是他最宝贵的皇太子，唯一的继承人啊。

当时这对父子之间出现了一点小矛盾。起因不过是正怀孕的皇太子妃因为身体不适，身着便装出席了活动，此举触怒了雷帝，雷帝用权杖打了皇太子妃，结果导致其流产。儿子对此无法保持沉默，于是去与父亲争辩。雷帝虽然对自己的行径感到后悔，但被人当面责备，反而又忍不住要发脾气。一怒之下，条件反射地又挥起了权杖，可以说是当时一时之间无法控制自己。等到恢复意识冷静下来，儿子已经流着鲜血，无力地倒在自己面前……

什么叫作覆水难收，雷帝用自己的双眼真真切切地讲了出来。雷帝意识到自己所犯下的错误之大而感到畏惧，被后悔、绝望与一片漆黑的恐怖所笼罩。雷帝这时才明白，自己在挥舞权杖的同时，自己也在被愤怒所支配和控制。而通过画中对雷帝双眼的精彩描写，看到这幅画的观众也明白了这一点，并带入其中体验了这种恐惧。

哪怕只有一瞬间，被疯狂所支配也是可怕的。然而从疯狂中恢复清醒，意识到自己所犯下的错误，还要更加可怕。从画面中，观赏者几乎可以感到雷帝瘦骨嶙峋的身体在衣服下的颤抖。

列宾的时代

在日本，大家普遍不是很熟悉俄罗斯的绘画。这或许是因为俄罗斯的艺术如同当地的长夜一般，迎来黎明曙光比较晚吧。

建筑方面算是发展得比较早，在16世纪时，俄罗斯梦幻式的民族风格建筑样式便已经开花结果了。然而要论世界级的文学作品，就要等到19世纪普希金出现的时候了，音乐则还要再过半个世纪，以柴可夫斯基为首的“五人组”登场之后才算成形。美术更是只有圣像画比较发达，直到19世纪的后半叶，克拉姆斯柯依和他的弟子列宾出现才真正迎来黄金时期。

在彼得大帝强行打开通往欧洲的窗口之前，即到17世纪末为止，俄罗斯的绘画都还停留在不知文艺复兴为何物的中世纪水平。因此在列宾出现之前俄国绘画发展的历程也可谓坎坷漫长，到了臭名昭著的农奴制开始被视为社会问题时才终于有了一些进步。

令人震惊的是，有些画家的身份也属于农奴。农奴的“农”字容易让人认为这个词指的是奴隶状态的农民，但是从18世纪的报纸广告上登载的一篇交换1条狗与25名农奴的事例中可以看出，厨师、车夫、裁缝和“画家”都是可以买卖交易的。换言之，若是领主用腻了某一名“农奴画家”，就可以和其他领主的画家进行交换。这也难怪绘画很难发展成为一门艺术了。

在1861年发布农奴解放令时，17岁的列宾正在当地的肖像画家身边做学徒。列宾出身于一个贫寒的军人家庭，随后依靠着刻苦勤奋考入了彼得堡的美术学院。之后很快崭露头角，29岁时得到了海外留学三年的机会。他辗转奥地利、意大利、英国等多地，虽然长期停留是在巴黎，但据说光影和色彩方面主要是受威尼斯派的影响，而画风则接近伦勃朗。列宾留学之后，一直坚持与俄罗斯美术学界刻板的形式主义风格做斗争。

从列宾年轻时代的出道作品《伏尔加河上的纤夫》（描绘如同家畜般受到惨无人道对待的肉体劳动者）便能看出来，列宾是将思想自由放在指导性立场的。列宾进行艺术活动的目的之一，便是通过绘画来控诉在沙皇独裁统治之下俄罗斯的黑暗现实。

《伏尔加河上的纤夫》

伊利亚·列宾

1870~1873年间，油画，131.5cm×281cm

俄罗斯博物馆

人间地狱

① 人类社会已经发展到了19世纪后半叶，贫困的体力劳动者们仍然只有家畜般的待遇。

② 因为营养不良而缺乏血色的皮肤，丧失希望的双眼，无力下垂的双臂，踉跄的步伐。

③ 背景像水墨画般淡淡地处理，突显出人物群的形象。



② ① ③

绘制《伊凡雷帝杀子》也有其政治背景。以1881年亚历山大二世遇刺为发端，下一任沙皇亚历山大三世对自由主义者进行了彻底的镇压。列宾目睹了诸多年轻人被夺去生命的现实，于是借由历史的比喻来批判镇压行为，向世人发问：这样的行径与300多年前伊凡雷帝的愚行又有何区别？

因为这样的态度，列宾在晚年被苏联政府奉为反沙皇专制画家，但这样反而令人对列宾的作品产生了偏见，没有人真诚地看待作品本身的价值。

实际上列宾晚年一直在芬兰生活。尽管当局一再催促，列宾到最后也没有再回国。

跌宕起伏的人生

让我们把话题说回到这幅画的主人公。

伊凡四世是俄罗斯首个正式冠以“沙皇”（语源为拉丁语的恺撒）名号的君主，因其成功一统散布在广阔国土上的诸多大贵族以及施恐怖政治而闻名。因为他出生那天雷声轰鸣，而且是个令人畏惧的暴君，所以在世时便有了“雷帝”这一称号。他还正巧与织田信长是同时代的人（雷帝的生卒年份为1530~1584年，信长为1534~1582年）。

伊凡四世从莫斯科公国的一介大公登上俄罗斯的王座，经历了无数次暗杀和臣下的背叛。连母亲和妻子也被毒杀，才从种种权力斗争中杀出了一条血路，起初他的发怒或许也是经过考虑的——伊凡四世接受的教育和政治能力都很优良，但是据说更主要还是因为伊凡先天性格的原因。伊凡脾气很急，猜疑心又异常的重，而且性情粗暴。这些性格问题又随着他年龄的增长越发地严重，打起雷也就越来越厉害了。

“不幸的婚姻”更是令他的坏脾气变本加厉。伊凡雷帝一生中共娶妻7次。由“新娘大赛”选出的第一任皇妃安娜斯塔西娅据说是他最爱的女人，二人之间生有三男三女。在当时那样的多产多死的时代，六名子女中只有伊凡（这幅画中的皇太子）与弟弟费奥多尔长大成人了。儿子出生的时候，是雷帝的精神状态最为安定的一段时期，可惜的是幸福的时光仅持续了十年便崩毁了。原因在于妻子与母亲一样遭到毒杀。雷帝捶胸顿足唉声叹气地送安娜斯塔西娅下葬之后，便化身成了复仇的厉鬼。伊凡坚信杀害妻子的凶手就在大贵族中间，在毫无证据的情况下将怀疑对象连同子女、党羽在内，全部严加拷问后格杀勿论。恐怖政治便由此拉开帷幕，从此之后每当新任皇妃死去时，这样的复仇便一再上演。

那么安娜斯塔西娅真的是被杀害的吗？凶手真的是大贵族吗？

这倒很有可能是真的。雷帝的多疑唯有这次应该是没错的。

因为安娜斯塔西娅出身于名门罗曼诺夫家族，若是她的儿子继承了帝位，必然会使罗曼诺夫家族实力壮大而欺压其他家族。为了避免这种事态，就要先让她离开人世，再让自己的女儿或者侄女成为新的皇妃，这样一来势力便被重新分配——当时这样考虑的大贵族并不在少数。

这样皇族婚姻的新问题便出现了。

本书前面曾提到过西班牙哈布斯堡家族衰亡的原因，在于反复实行近亲联姻，最终导致血缘关系过于浓厚。如果不坚持选择皇族的公主，而是迎娶高官或有实力的贵族家的女儿的话，应该也能生出健康的继承人来，可是却又会出现另一种危险，即雷帝伊凡面临的这种状况。

当时的俄罗斯并不被看作欧洲的一员。一个野蛮的三流国家，也没个像样的宫殿，宗教方面吸收的也是希腊东正教一派，没有国家愿意与俄罗斯联姻。其他欧洲国家既不想把自己的公主嫁到俄罗斯，也不想迎娶俄罗斯的公主。于是沙皇也无可奈何，只能娶自己臣子的女儿为妃，这样一来就难免时时面临着被暗杀的不安状况了。虽然不能断言雷帝所有皇妃的死因都如其所称，但至少有几例还是比较肯定，确实是当时寻找机会的大贵族的阴谋。

晚年的伊凡四世还用少许贸易牵线接近英格兰，向伊丽莎白一世求婚，结果当然被轻描淡写地拒绝了。在伊丽莎白看来，自己周围的求婚者都是西班牙的腓力二世、法国亨利三世的弟弟安茹公爵等等名号响亮的人，乡下国家的俄罗斯根本不值一提。但是雷帝非常执着，

接着又计划与伊丽莎白的侄女结婚。这桩盘算自然也是未能成功，到最后雷帝也没能实现与其他国家的公主联姻的梦想。

据传雷帝还患有很严重的糖尿病，也有人认为他晚年的六年里之所以越发异常，是因为身体上的不适造成了精神上的异变。

杀死与安娜斯塔西娅之间爱的结晶，同时也是世袭皇太子的伊凡是在1581年，雷帝当年51岁（在当时已经算是老年了，但尽管如此实际上有没有列宾笔下的老人那么老还需存疑）。当时儿子伊凡是27岁，虽然继承了父亲急躁的脾气，但是毕竟教养良好，还正在撰写圣安东尼的传记，在国民中间受到很高的期待。

然而疯狂的怒火一再爆发，最终导致的代价也是巨大的。在失去了优秀的儿子和皇太子妃腹中的孙儿之后，伊凡雷帝唯有让另一个儿子费奥多尔继承皇位了。可是费奥多尔的智力有些问题，也没有生育子嗣的能力，于是雷帝最终还是亲手葬送了留里克王朝（巧的是信长也没能开创自己的王朝）。而且讽刺的是，在几番曲折之后，俄罗斯最终由安娜斯塔西娅的娘家罗曼诺夫王朝长期统治。

那么，就像前文提到的，列宾之所以画了《伊凡雷帝杀子》，应该是出于惋惜在沙皇的独裁专制下牺牲的年轻人们。不过时至今日，亚历山大三世的时代也好，伊凡雷帝的时代也罢，都已经淡出了人们的视野，打动赏画人的，应该只是愚蠢的人类痛切的懊悔。只是因为无法抑制愤怒，便招致了不可挽回的后果，这样的人类是多么可悲的生物啊！

性命攸关的姐弟争权

再来看看另一幅列宾的历史画吧，这幅画的故事背景在伊凡雷帝的时代之后约一百年，内容又是一场凄惨的姐弟争权。

如同等待着推门而入者一般，体格壮硕的皇女索菲娅将双臂盘在胸前瞪着这个方向。她的服装虽然依旧奢华，但却披头散发、满目血丝，浑身上下仿佛燃烧着愤怒的火焰。她究竟是为何如此愤怒呢？说到底，她现在所在的地方是不是皇宫呢？

索菲娅是罗曼诺夫家第二代沙皇阿列克谢的女儿。阿列克谢结婚两次，子女成群，其中活下来的男孩有与第一任妻子生下的两人（与雷帝的儿子同名，分别叫作费奥多尔和伊凡）和与再婚妻子生下的一人（彼得）。阿列克谢死后，继承人问题也被摆上台面。两任妻子的娘家在国内都是实力派贵族，各自都想让有自己家血统的后代继承帝位，于是展开了激烈的权力斗争。

首先按年龄长幼，费奥多尔继承了沙皇的宝座。然而他因为身体病弱，短短六年时间便死去了。接下来按顺序应该轮到伊凡了，然而因为伊凡有智障的问题，于是支持让健康聪明的10岁的彼得（后来长成了身高2米的壮汉）继位的派系，打压了主张遵守顺位继承的派系后，彼得一世就此诞生了。

而对此举措感到不服的，便是伊凡的亲姐姐索菲娅（对于彼得而言是同父异母的姐姐）。她指使枪兵队前往新沙皇及其母亲所在的克里姆林宫，血祭了彼得的支持派，发动政变并获得了成功。然后再次立伊凡为沙皇，自己摄政，掌握了实权。彼得成了有名无实的共同统治者，实际上母子二人已被赶往乡下。

——在当时，生为沙皇的女儿的境遇只能用一个惨字来形容。欧洲诸国都不把俄罗斯皇宫中的公主放在眼里，而沙皇又认为将女儿下嫁朝臣极不名誉（自己倒是可以娶臣子的女儿为妻）。因此沙皇的女

儿们一辈子要么只能在宫殿里被金屋藏娇，要么就只有去做修女，就因为身份地位太高，反而没有任何幸福可言。

索菲娅却没有把这种种不利条件放在心上，积极地接受高等教育，并虎视眈眈地觊觎着出人头地的机会。索菲娅的野心便是，因为弟弟伊凡可以任由自己摆布，即便当不上沙皇也可以以摄政的身份统治天下。而这野心也如愿以偿了。索菲娅一上任，便立刻发行印有自己肖像的货币来彰显权势，用女皇一般的行动强化自己的地位。

索菲娅统治俄罗斯的六年间，与波兰和清朝签订了和平条约等等，也做出了应有的成果，然而她因为两次远征克里米亚均以失败告终而失去了民心，民间对彼得的呼声也越来越高。危机感之下索菲娅再度派出了枪兵队，然而这次却败给了聚集了不满民众力量的彼得一方，结果索菲娅被囚禁于诺沃杰维奇修道院。

《索菲娅公主》

伊利亚·列宾

1879年，油画，202cm×145cm

特列恰科夫美术馆

凝滞的瞬间

---

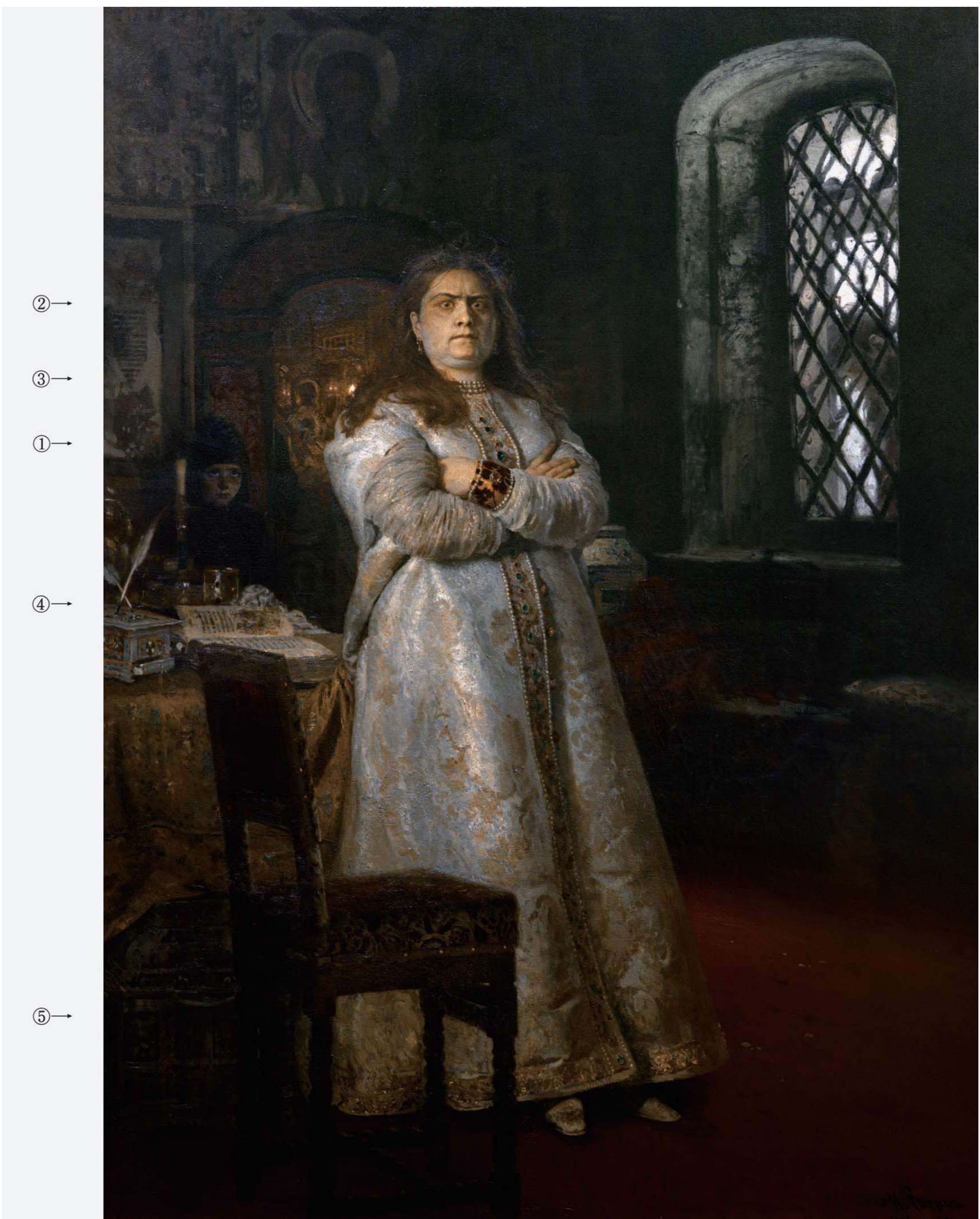
①胆怯的黑衣侍女。

②愤怒的表情令靠近者颤抖。

③过去为索菲娅效力的枪兵队队长的尸体，为了刺激她而被吊在窗外。

④因为与同父异母的弟弟彼得大帝争权失败而被囚禁的烈女索菲娅。

⑤如今已是世界文化遗产的诺沃杰维奇修道院中的一个房间。



幻想中的女皇

八年的光阴就这么过去了。彼得一世（后称彼得大帝）认为已经拔去了索菲娅爪牙，于是为了俄罗斯的近代化放心地前往欧洲进行视察旅行。然而就在旅途中，传来了莫斯科枪兵队起义的消息。彼得凭直觉感到背后一定与索菲娅有关，于是立刻改变了行程打道回府。彼得大帝回到国内，被告知叛乱已被镇压，处刑也结束了，但彼得却并不认可，立刻重新开启调查，又开始扫荡式的处刑。彼得大帝亲手挥斧，据说最终处刑了将近1500人之多。

起义真的是与索菲娅有关吗？事实真相不得而知。彼得坚信此事与索菲娅脱不了干系，对枪兵队员施以酷刑拷问，想要找出证据，但最后也没有如愿。有可能是在他返回莫斯科之前证据已经被销毁了，也有可能索菲娅真的是无辜的。

不论真相究竟如何，愤怒不已的彼得别有用心地将刑台设在了诺沃杰维奇修道院的旁边。不仅如此，还将主谋者的尸体吊在索菲娅的房间外。而列宾就将这一史实画了下来。在画面右手边的被封着的窗户外，能看到一个被吊着的人影。这便是彼得的威胁，只差没说出“你的下场也是一样”罢了。

在房间的深处还有一名一袭黑衣的侍女，用胆怯的目光观察着事态的走向。其实索菲娅应该比她害怕才对，毕竟自己才是那个可能会被处刑的人。

然而索菲娅身上却是丝毫不输彼得的愤怒。全无一丝胆怯之意，只有纯粹的怒火。怒气似乎将整个房间都充满了，这份怒火的压力似乎能将推门而入者逼退，无疑是王者的怒火。

索菲娅或许是对自己也感到愤怒吧。对这次的起义失败，对当初政变时没有下狠心将彼得赶尽杀绝的天真，应该恨得咬牙切齿。既然如此自己的霸业也就只有半途而止了，谁让时运没有眷顾自己呢？

在这次事件之后，索菲娅虽然免于被处刑，但也被迫出家，被关到了修道院的更深处。据说平时也有上百名士兵监视着她，可见彼得还是对索菲娅心存畏惧。实际上，索菲娅早就没有了支持自己的势力，六年后，即总共被监禁了十五年之后愤愤而终。

若是没有彼得大帝，或许索菲娅的野心就能完全实现了。实际上她的野心也可以说是实现了一半。从某种意义上而言，索菲娅可以称得上是俄罗斯实质上的第一位女皇，或者说至少因为有索菲娅的存在，之后的俄罗斯才形成了接受女皇的传统。

索菲娅被认为“又胖又丑”，不过这有可能是胜利者的负面宣传留下的描绘，也有可能因为列宾的这幅画才加深了人们这样的印象。虽然长期被监禁，肥胖的可能性比较大，但长相美丑便不好说了。而且这幅画中的索菲娅，给人以超越了美丑的感觉。可以说画中的形象恰恰令人感到，能够和彼得大帝互争高低的女性形象，唯有这样才是合理的。正是有着这份怒气，有如此的魄力，才能够时间虽短但也掌控了整个国家，若是索菲娅也得了天时地利，或许反过来她也会将彼得监禁起来，在他的窗外吊一吊尸体也说不定。

惊世骇俗的复仇

最后再为大家介绍一幅以愤怒为主题的画，就是19世纪法国浪漫主义的代表画家欧仁·德拉克罗瓦的《愤怒的美狄亚》。

一个裸体的女性抱着两个幼儿逃进森林中的洞穴，感到身后有人来追，猛地一回头，握紧了手中的短剑……若是不了解背景知识，或许以为画中表现的是想要保护自己骨肉的伟大母亲的身姿。事实可不是这样。画中的女子并不是想要保护自己的孩子，而是正要杀死他们。

德拉克罗瓦是以欧里庇德斯创作的希腊悲剧《美狄亚》为题材创作的这幅画（在玛丽·安托瓦内特的结婚仪式上，壁毯上画的也是这个故事）。美狄亚与安托瓦内特一样，都是外国的公主。

——故事发生在希腊的英雄伊阿宋为了夺取金羊毛而远征小亚细亚的科奇斯的时候。命运弄人，科奇斯的公主美狄亚竟对这个侵略者一见钟情了。于是她背叛了同胞，不只用魔法救了伊阿宋的命，还舍弃了祖国跟伊阿宋一起来到了希腊。两个人之间接连生了几个孩子，但自从伊阿宋回到了故乡，他对美狄亚的感情就越来越淡了。正巧当时，克里昂王的女儿对伊阿宋抱有好感，对伊阿宋来说，与之正式结婚也是出人头地的机会（当时人们还不认可国际婚姻，所以伊阿宋与美狄亚之间只能算是同居），于是向美狄亚提出分手。

《愤怒的美狄亚》

欧仁·德拉克罗瓦

1838年，油画，260cm×165cm

里尔市立美术馆

迷失的理性

①脸的上半部分在阴影中，很难看清表情，但是仔细观察能够发现瞳孔瞪大，眼白上带着血丝。

②被伊阿宋追赶而逃进洞穴中的美狄亚，画中是她猛一回头的瞬间，所以耳环还在晃动反光。

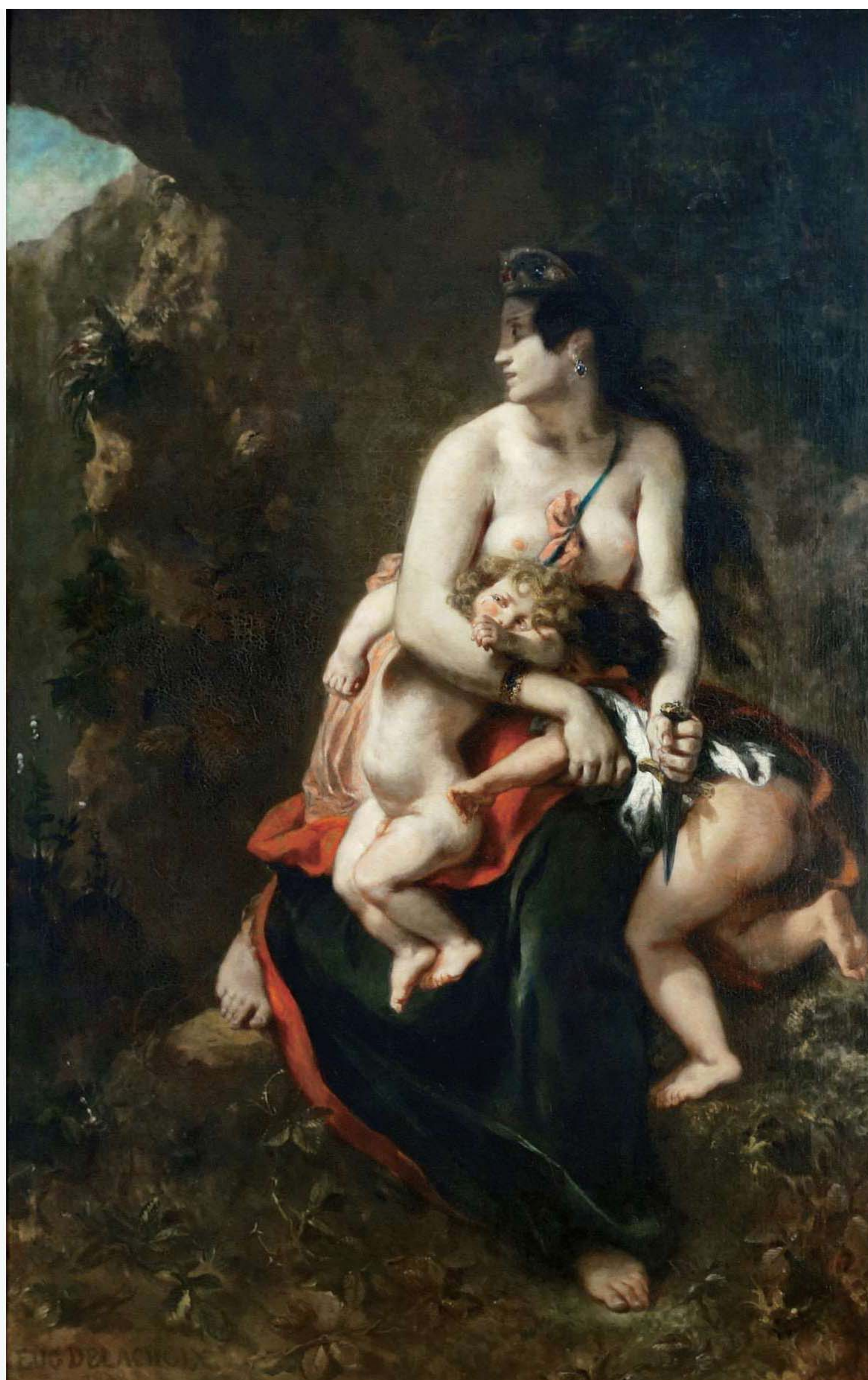
③金发的孩子眼含泪水，而黑发的孩子视线则落在观众的身上。

④锋利的短剑在孩童柔软的肌肤上落下阴影。

欧仁·德拉克罗瓦

（Eugène Delacroix，1798~1863）

法国画家。起初师从新古典主义画派，但受到画家朋友里柯的影响开始偏向浪漫主义风格。除以历史、文学为题材的作品之外，也投入很多精力在公共建筑的装饰画上。


①→
②→
③→
④→

深爱的丈夫对自己如此无情，愤怒的美狄亚表面上做出顺从的样子，将衣服与宝冠送给了新娘。但实际上衣服带着剧毒，宝冠也是戴在头上便会喷火。结果新娘也好，新娘的父亲克里昂王也好，都在剧毒与烈火之下痛苦地死去了。见证了这一切的美狄亚随即带着两个孩子逃跑了，而伊阿宋则追了过来。

这幅画画的便是被伊阿宋追捕的美狄亚。德拉克罗瓦用细腻的笔法描绘出了在黑沉沉的背景中浮现的白色肌肤，以及在剧烈的动作之下摇晃的耳环，配合飞舞的秀发，阴影之下的眼睛表现出了错乱与神经紧绷的紧张感。

在母亲的怀中挣扎的孩子们，他们的眼睛也仿佛在对看画人诉说他们已经有了死亡的预感。也许他们已经本能地感到了接下来要发生的事情了吧。的确，美狄亚的愤怒还没有平息。只是残忍杀害了新娘和新娘的父亲还不够，就算再杀了伊阿宋也还嫌不够痛快，美狄亚决心要做出更进一步的复仇。为了让伊阿宋再也无法振作起来，美狄亚决定杀了他的孩子。

在欧里庇德斯的原作中，美狄亚直到最后一刻，都在对孩子的爱与对丈夫的恨之间痛苦挣扎。然而德拉克罗瓦笔下的美狄亚却没有任何犹豫和踟蹰，画中只有美狄亚被疯狂占据，一心只想在被抓住之前杀掉孩子的焦虑的身影。这便是愤怒转化为惊世骇俗复仇的瞬间。

待到伊阿宋赶到之时，一切都为时已晚。面对呆望着孩子尸骸的伊阿宋，美狄亚扔下最后一句“这都是你的错！”，然后乘着飞龙拉的车腾空而去。

故事到这里就结束了。但是美狄亚最终究竟满足了没有呢？

可以说是正如《圣经》对愤怒的拟人化表达，与“撕裂自己的衣服”的人类的形象如出一辙吧。

凌辱
之章
席勒
《死亡与少女》





死亡面前人人平等

恐怖之源便在于死亡。正因为死的存在，生才显得熠熠生辉，而生越是光芒四射，死也就显得越发恐怖。死的到访对于芸芸众生而言是平等的。即便有人不知爱为何物，却没有人不知道死。正因为死亡给肉体带来的影响无人不知无人不晓，所以即便在不同文化中，人们才都能将绘画中的骸骨与骷髅即刻理解为死亡的象征。

在西方绘画中关于死的画作，创作时间并没有严格的时代先后顺序，既有时间上前后相错的，也有同时发生或者并行的情况，但总体而言还是有一些大的时间点。比如14世纪末的大瘟疫。虽然此前也有多次瘟疫盛行，但14世纪的惨状前所未有，欧洲在这场瘟疫中死去了2500万人，几乎相当于三分之一到一半左右的人口。

在中世纪末期，人口增加，社会积累了一定的财富，正是人们开始对现世的快乐留恋不已的时代。在这种情况下无差别到来的残酷的死亡，当然会引发大规模的恐慌。于是在各地都出现了疯狂的集体舞蹈，还有对自己施加鞭笞等行为，画中出现的对死的描绘也比以往任何时代都更加真实，令人不忍直视。

《死亡的胜利》

老彼得·勃鲁盖尔

1562年左右，油画，117cm×162cm

普拉多博物馆

对生的侵略

①骑着苍白之马的骷髅。身边有乌鸦相伴。

②篇幅不大的画面之中精细地描绘了死神带来的粗暴与狼藉，骷髅们看起来生龙活虎，而可悲的人类则以各种各样的方式被杀死。

③瘦狗啃食着活生生的婴儿。

④接连不断、蜂拥而至的死亡大军。

⑤一对恋人沉浸在转瞬即逝的恋情中，并未察觉到背后是死神正在演奏音乐。

老彼得·勃鲁盖尔

（Pieter Brueghel，约1525 ~1569）

16世纪荷兰画坛巨匠。除了传奇、幻想类的作品和宗教类作品外，还热衷于描绘农民风俗画，因此别名为“农民画家勃鲁盖尔”。



由此出现了“死亡之舞”的主题。描绘的是最高身份的人（教皇、王者）带领着主教、贵族、将军、大商人，下至庶民与贫民，一干人等在舞蹈中向坟墓行进的画面。在人群的中间，还有各种身份的死的拟人像（或头戴王冠或衣衫褴褛的骷髅），在与现实相对应的同时，又强制人们跳着死亡的舞步。

老彼得·勃鲁盖尔的作品《死亡的胜利》中，如同叙事诗一般地展开了一幅死亡暴力入侵生之领域的恐怖的画卷。本应肥沃的田园与森林化为焦土，海上的船只也在燃烧，所见之处骸骨与活人数量不相上下，而且正生龙活虎地大肆作恶。有的骑着苍白的马，有的挥舞着镰刀，有的像捕鱼一般地用网捕捉人类，还有的割断人的脖子，穿着法衣坐在船上，敲着丧钟组织大批的军团压境。国王已经倒下，贵族的女性被拦腰抱起，婴儿被狗啃食，恋人们还未察觉，但他们背后已

有骷髅在弹奏着乐器。不论老少贵贱，或战或逃，人人都不能幸免于死。死亡的胜利是压倒性的。

“死亡的胜利”一语，出自14世纪意大利诗人彼特拉克所著的诗篇《凯旋》。诗中不断有拟人的形象登上凯旋车，随即又被下一位登场的拟人形象所打倒。首先出场的是“爱情”，随后它败给了“纯洁”；“纯洁”又败给了接下来出场的“死亡”（故而有了“死亡的胜利”）。然而，“死亡”接着也被“名声”所击败，而“名声”又输给了“时间”，“时间”则败给了最后出场的“永恒”。而这“永恒”便象征了基督教信仰的胜利。

有些事物能够打败“死亡”——这种思想与古希腊的斯多亚学派中认为不必一味畏惧死亡，应当用理性来克服死亡的思想结合在一起，于是有了“凡人皆有一死”这句格言。进一步而言这种思想与16~17世纪兴极一时的“虚空派”静物画也是一脉相承的。桌上装饰着注定凋零的鲜花，打翻的杯中流出的水，让人眼睁睁地看着时间流逝的沙漏，终将消逝的泡沫等等，都讲述着时间的残忍。当然与此同时也还摆放着头骨，喻示着凡人皆有一死。

肖像画中也出现了死亡的身影。出生于德国，在英国以宫廷画家身份活跃的小汉斯·霍尔拜因的代表作《大使们》便是如此。在画面正中偏下的位置，两个男人的脚边，悬浮着一个不知究竟为何物的神奇物体。因为其余的画面全部是极其写实的描写，所以这一处可谓异常的突出显眼。因为这幅画也是幅有名的立体绘画，所以可能有很多读者都是知道的，其实这个物体是用很极端的透视法画出来的头盖骨。只不过从正面是完全看不出来的，只有在特定的角度下才能看出形状。

《大使们》

小汉斯·霍尔拜因

1533年，油画，206cm×200cm

伦敦国家画廊

凡人皆有一死

①为解决英国亨利八世的离婚问题而来到英国的两名年轻法国大使。

②断了弦的琵琶，象征政治上的不协调。

③帘幕背后隐藏着受难图，暗示大使们处理的外交问题带有宗教性。

④这个突兀地闯入精致的现实主义画面的物体，实际上是用透视法画出的头盖骨，象征着“凡人皆有一死”。

小汉斯·霍尔拜因

［Hans Holbein，1497（1498）~1543］

德国文艺复兴时期的画家。受托马斯·莫尔的邀请来到伦敦，随后定居，成为亨利八世的宫廷画家。除肖像画外还有大量木版画、素描作品。



这幅肖像画中画的是为了阻止英国脱离罗马教会而派遣的两名法国大使——骑士与司教。当时的亨利八世一心想与安妮·博林再婚，打算与王妃离婚。因为天主教是不允许离婚的，所以若是亨利与安妮再婚，就意味着英国将会新教化，对于国际政治有着很重大的影响。法国无论如何都想说服亨利，于是才派出两位有才干的使者。

与静物画类似，大使们的身边也搭配了许多说明身份的小物件。奢华的服装与宝石显示了财富与地位，日冕象征这个在政治上很重要的日子（1533年4月11日），桌子上的科学用具（天体仪、地球仪、数学书）代表他们的学识，断弦的琵琶暗示着旧教与新教的不和，而最后在幕帘深处（画面左上方）若隐若现的受难像，象征着他们的此行带有政治目的的同时也带有宗教目的。在这许多意象中，象征着“凡人皆有一死”或者说是“人生本虚无”的头盖骨被不动声色却又可以说是异常醒目地被画进了画中。

“死”之凌辱

在霍尔拜因活跃的15世纪末到16世纪初的文艺复兴后期，死的形象又出现了新的含义，这便是从“凌辱”生者的视角来解读的。这么一来，凌辱的对象肯定是年轻的女性了，于是“死亡与少女”的主题开始反复出现。

在中世纪，死与色情本来是无关的。死亡向年轻人或孩童袭来的画面，只是引起人们对这些未能收获人生的果实便离开人世者的无限惋惜与同情。然而年轻女性富有生命力的裸体却象征着“肉欲之爱”，当这份快乐之源与死神并列在一起时，便转而向观看者传达出一种“现世快乐之虚无”。

更何况还有“少女”这个关键词。少女在许多文化圈中都被尊崇为特别的存在，人们认为少女通过禁欲而超越现实世界。许多神与英雄——以耶稣为代表，还有珀尔修斯、亚历山大大帝等等——都是由未曾与男性发生性关系的少女怀孕生下的。原本与情色最为遥远的少女，却因为这份距离反而又产生了一种情色的吸引力。蹂躏美丽少女的丑陋的死神，这种异常扭曲，同时引人嫌恶又令人感到兴奋的图画开始受到欢迎（或许[illegible]吧）。

《死亡与少女》

汉斯·巴尔东

1517年，油画，29.5cm×17.5cm

巴塞尔市立美术馆

感官刺激与丑恶

①典型的“死亡与少女”画，随着时代不同，画面的含义也有各种变化。

②少女的肉体犹如盛开的鲜花，却被丑陋的死神粗暴地蹂躏，情色与死亡的近距离接触。

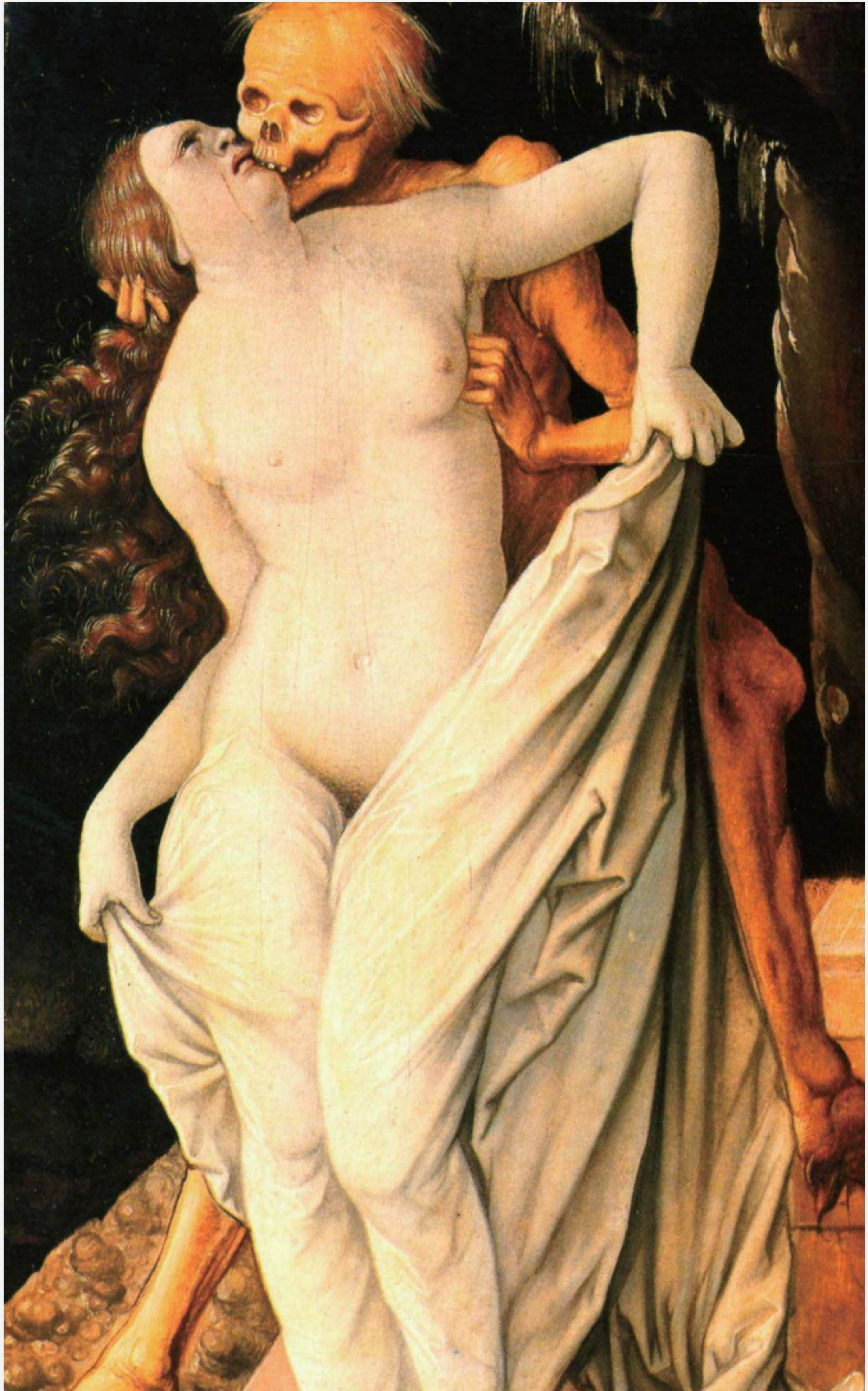
③死神的骷髅造型既令人嫌恶又令人兴奋。

④少女接受“死亡之吻”，眼中流下一行清泪。

汉斯·巴尔东

［Hans Baldung，1484（1485）~1545］

德国文艺复兴时期画家。在纽伦堡的杜勒的工坊中学画，后来长期在斯特拉斯堡活动。丰满的裸体女性以及带有感官刺激性的画风是他的特征。


④→
①→
②→
③→



这一时期留下了大量的“死亡与少女”的画，我们就以汉斯·巴尔东的一幅为例吧。少女接受背后的死神之吻，流下了一行眼泪。在黄色干枯的皮肤、丑恶的骷髅的面孔的对比之下，少女柔软的白色肌肤与丰满的肉体显得更加突出。显而易见，画家比起虚无更想表达的是裸体女性的美。就如同画家以神话的名义画了大量的女性裸体一般，也许这也是一种新的借口吧。

说起巴尔东，其实他并不是一个多么有名的画家。他是杜勒的弟子，而杜勒被称为德国最有名的画家，巴尔东曾一度被视为杜勒的接班人。但是师徒二人对待绘画的方式可以说是正相反。杜勒总是试图探索对象知性的一面，总是追求理想化的表达，而与此相反，巴尔东则将世界与人类都看作卑微的存在，通过露骨的恶趣味式绘画表现酝酿出一种独特的猥亵之感。令人不禁怀疑他的画在当时是否更多是被当作一种色情读物来看的。随后要介绍的埃贡·席勒也有恶意露骨地表现裸体的色情倾向，在这一点上，这两个人还真有些许相似。

浪漫的死

色情主题的“死亡与少女”在被厌倦之后，经历了较长的空白期，到了19世纪末，又在所谓的“世纪末美术”中披着浪漫色彩再度登场了。有趣的是，就在这不久之前，仿佛是作为缓冲铺垫似的，比利时画家安东尼·维尔茨创作了一幅《美丽的罗西娜》。这是一幅面对死亡毫无畏惧的少女的画像。巴尔东也画过连死神也能诱惑的夏

娃，然而是将夏娃画成了给人类招致灾难的恶女。而这幅画中的罗西娜身上却不带有任何善恶的色彩。

画中的少女将出水芙蓉般的青春展示在骸骨面前，用游刃有余的眼神面对对方。少女的身姿占据了画面的三分之二，从画面构图上也能看出少女已经战胜了死亡。当然，归根到底画中也包含着美丽的肉体终有一日将化为白骨这一“凡人皆有一死”的思想。然而这位少女的表情与鲜活的肉体同时表达出了即便死亡近在咫尺也要讴歌当下的生这一意志，带着一种肯定自身的美的明朗的性感，可以说是一种全新的女性画像吧。

《美丽的罗西娜》

安东尼·维尔茨

1847年，油画，140cm×100cm

维尔茨美术馆

死亡并不可怕

①少女与死亡面对面，互相凝视，二者的关系毫无情色。

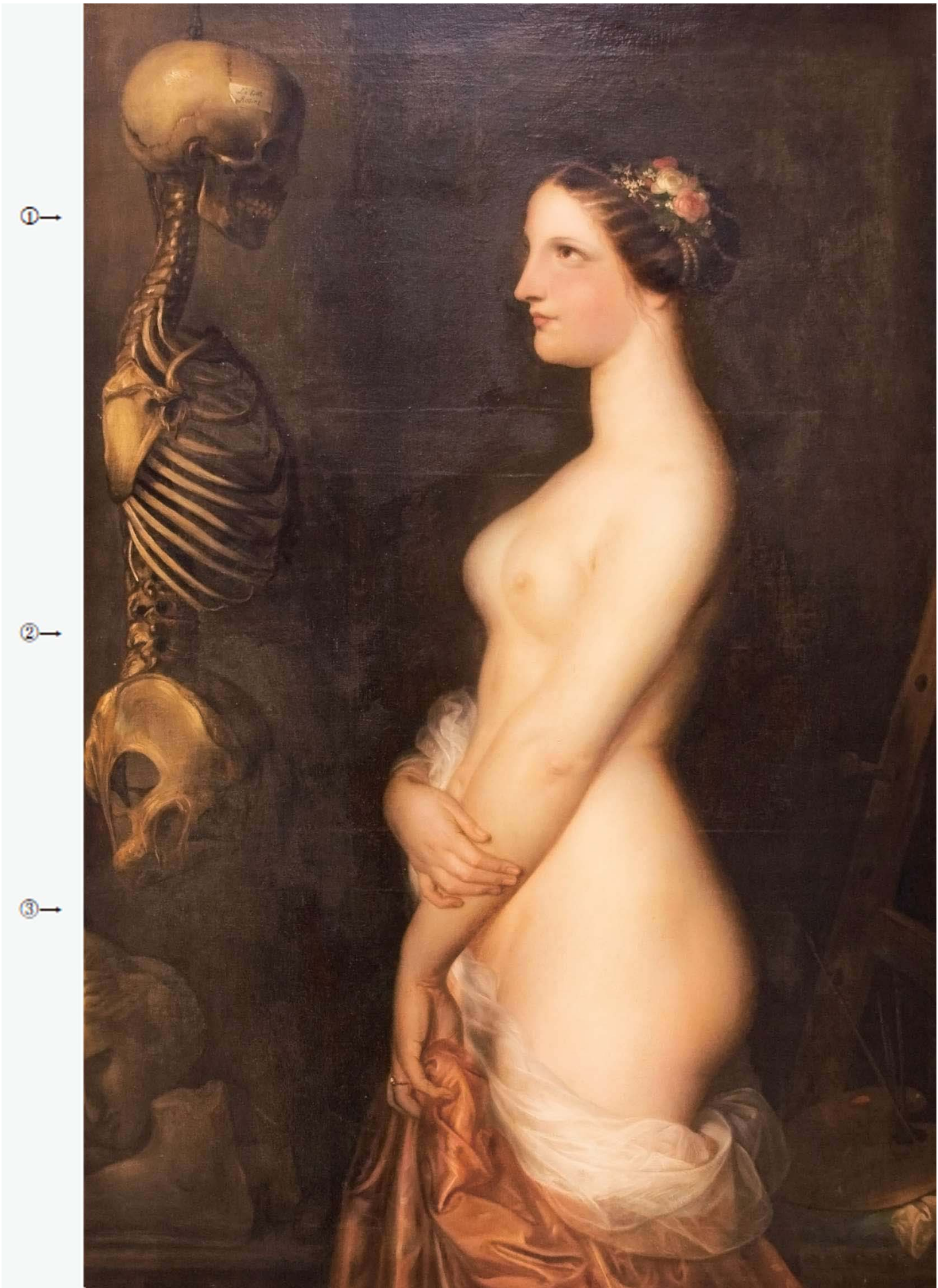
②面对死亡毫不畏惧的凛然少女之像，因为作为绘画缺乏感官刺激性而并不受欢迎，除了本作之外难得一见。

③仿佛压倒了死亡一般，少女丰满的裸体占据了画面的三分之二。

安东尼·维尔茨

（Antoine Wiertz，1806~1865）

19世纪比利时画家。除了传统的宗教绘画之外，还留有表现死与疯狂的幻想题材的作品。被视为比利时象征主义画家的先驱。


①
②
③

之后便到了19世纪末。这个沉浸在“对死的憧憬”中的时代，必然会沉迷于“死亡与少女”的主题。弗洛伊德的学说认为“生存本能中包含着死亡本能”，将这一观点具体体现出来的作品接连不断地出现。克里姆特、斯托克、蒙克、莫罗……在他们的感官体验的世界中，生与死都成为一体，少女在死神的怀抱之中迷失了自己。

这其中的关系与“德古拉”的形象变迁也有几分相似。

德古拉可以说是吸食人血的吸血鬼（Vampire）的代名词，它原本是出现在东欧的民间传说中的怪物。德古拉的原型是特兰西瓦尼亚真实存在的瓦拉齐亚领主采佩什大公，他在与土耳其的战争中对敌人使用刺刑，因其残暴而被称为“德拉库拉”（传说中的魔王的名字）。德拉库拉再与其他种种传说混合在一起，最后便成了传说中的德古拉。19世纪末爱尔兰小说家斯托克将其写成了小说，由此广泛流传开来，还拍成了许多电影。

现在我们大家脑海里的德古拉形象并不是可怕的怪物，而是一个数世纪以来都年轻永驻，只在夜晚醒来的肤色苍白的高贵的伯爵，是一个同时散发着恐怖与性感气息的魅力不可抵挡的男性。被德古拉伯爵咬住脖子，堪称是将性与死融合在一起的最高的迷魂药了吧。

死的自画像

前文的铺垫有些长，下面终于要说到这一章的点题作品，奥地利画家埃贡·席勒的《死亡与少女》了。

席勒的老师是克里姆特。这一对师徒与杜勒和巴尔东类似，自我表达的方式有着很大的差异。克里姆特的作品中总有一种璀璨的美感，而与之相对，席勒的作品中则总是贯穿着一种痛切的紧张感。

席勒的《死亡与少女》也属于感官刺激类作品的范畴，但是又略有一些不同，因为这也是一幅带有“自我小说”性质的作品。这幅画中的死神就是席勒的自画像，而少女则是他的情人兼艺术女神缪斯的沃丽。因为席勒的许多作品都以沃丽为模特，所以看画的人一看便能很轻易地辨认出来。就好像小仲马同时代的人读到《茶花女》，都明白故事的原型是作家本人与高级妓女一样。

——在一片荒凉的风景之中，画面表现的是爱情的结局。原本两个人应该是紧紧相拥在一起的，男人却向后拉开距离，想要不知不觉地让两人的身体分开。女人则用枯瘦如柴的手臂（实际上只是被衣服盖住了）抱住挽留男人。但或许是已经察觉到这双细瘦的手臂是留不住男人的吧，表情反而异常平静。

《死亡与少女》

埃贡·席勒

1915年，油画，150cm×180cm

奥地利绘画馆

死神的自画像

①席勒将自己的形象画成了死神，很符合他的伪恶作风，女人的面孔是自己的情人沃丽，画面用神经质的线条讲述了恋爱的结局。

②看似是紧抱在一起，男人却试图推开女人的肩膀，铺在地上的白布或许就是女人的丧服吧。

③因绝望和恐怖而瞪大双眼的，并非被抛弃的女人，反而是想抛弃女人的男人。

④女人如同枯枝一般细瘦的手臂，已经无法挽留住男人。

埃贡·席勒

（Egon Schiele，1890~1918）

奥地利画家。15岁开始学画，16岁考入维也纳美术学院。第二年结识克里姆特，受到分离派的影响。19岁从美术学院退学之后专心创作。28岁时作品获得高评价，身为画家的地位得以确立，而后不久患急病逝世。



事实是席勒抛弃了沃丽，随后又与其他女人结了婚，这一点是大家都知道的。

沃丽最初是克里姆特的模特，是克里姆特看好席勒的才能，建议他用沃丽做模特。于是21岁的少年与17岁的少女就这样相遇，很快相互产生好感，开始同居生活。因为在席勒青春期时，自己最为深爱的父亲死于梅毒，于是他终生都将性与死作为创作主题。为了席勒，沃丽则摆出赤裸裸的姿势，回应他的要求。在席勒因有对未成年性犯罪

的嫌疑而被逮捕时，沃丽也从未抛弃过席勒。可以说沃丽用自己的方式担任了席勒的糟糠之妻的角色。

随后四年过去了，席勒的名声越来越响，他也开始渴望树立在画坛的地位和拥有稳定的家庭。沃丽难道就不行吗？当然是不行的。在当时绘画模特与妓女类似，都是被轻蔑的对象。在席勒看来，她与自己是门不当、户不对的。沃丽充其量只是情人，要娶妻的话自然还是正经人家的女儿才行。

与沃丽同居的同时，席勒开始与住在附近的铁道官员的女儿爱迪丝约会，甚至还撒谎带着沃丽一起三人出门野餐。爱迪丝虽然接受了席勒的求婚，却将与沃丽分手作为与席勒结婚的条件。在爱迪丝看来这也是理所当然的。席勒虽然答应了爱迪丝，背地里却承诺沃丽“每年都找机会和她亲密无间地去度次假”，应该是根本没想过沃丽会离开自己。然而沃丽却留下一句“这做不到”，然后就永远地离开了席勒。

席勒对此事的感受，已经尽在《死亡与少女》一画中了。大家不妨再看看这幅画。明明是席勒自己践踏了沃丽的感情，画中死神的眼神却好像受伤的是他自己。这与伊凡雷帝一样，是面对“恐怖”的双眼，是对无可挽回的过失感到愕然的双眼。分明是自己选择了被世人所认可的完美家庭，真到了与过去分别之际，却又害怕失去自己的缪斯沃丽。席勒希望的是，妻为妻，妾为妾，两个人都永远陪在自己的身边（这么想的男人也不只席勒一个就是了）。

最终无人幸免

在那之后沃丽的结局很令人同情。她报名从军成为慰安妇，来到了第一次世界大战的战场。短短的两年之后，她在达尔马提亚前线感

染了猩红热，年仅23岁便失去了生命。对她而言，席勒正是如假包换的“死神”。

而另一方面，席勒在沃丽死去的第二年1918年，迎来了人生的巅峰。在维也纳3月份召开的分离派画展上，席勒被委托绘制海报，展出的作品也被一售而空，在事业上名副其实地跻身当红画家之列，在个人生活方面，爱迪丝也终于怀孕了。欣喜的席勒将还未出生的孩子画进了画中，完成了大作《家》。这幅画中他以罕有的强烈线条表达了生的喜悦。

然而正如席勒自己此前所描绘的那样，死神最擅长的便是出其不意地到来。就在席勒即将迎来自己理想的家庭之时，死神挥舞起了自己的镰刀。起因是5月份起在马德里爆发的西班牙流感。这场瘟疫瞬间席卷全世界，出现了3 000万到4 000万的患者。爱迪丝也在这场流感中病倒，在爱迪丝带着腹中之子一同病死的三天后，同样感染了流感的席勒也一命呜呼，是年28岁。



席勒《家》
（1917~1918年，奥地利绘画馆）

就这样，没有人幸免于死，席勒也好，席勒的妻子、孩子也罢，包括沃丽……

当时那些了解席勒与沃丽的故事的人在面对他的《死亡与少女》之时，与一无所知的后世人看到这幅画的感受应该有很大的不同吧。

《茶花女》也是如此。在当时的巴黎人眼里，小仲马是超有名的大作家的儿子，他迷上了高级妓女破了财，最后却被抛弃，堪称一件

逸闻趣事，小说也被看成丑闻材料。然而实际上小说的价值却远超于此，因此至今仍被人翻看。也许有人要说这是威尔第将其改编成歌剧的功劳，但同为歌剧，普契尼的《蝴蝶夫人》的原作早就被世人所遗忘了。可见流传至今的作品自有其价值。

席勒的《死亡与少女》也是一样，如今并非每个人看到这幅画都会认为画中的死神就是席勒本人。恶趣味的席勒总是将自己的面孔画得丑恶又令人不适，让人很难与照片上英俊的席勒联系在一起。更何况只是看到画，是很难理解席勒自身作为性爱主体的死神也是非常苦闷这一点的。

尽管如此，这幅画还是强烈地诉说着背后的故事。在席勒和沃丽都死去之后，如同古老的壁面上彩漆风干之后剥落一般，当时的所作所为都烟消云散、随风而去，只剩下了真实原本的面貌。

仿佛飘散着恶臭的色彩，神经质地抽搐着的线条，画中二人真真切切的表情，毋庸置疑地讲述着爱情的死去，令看画人痛心疾首。

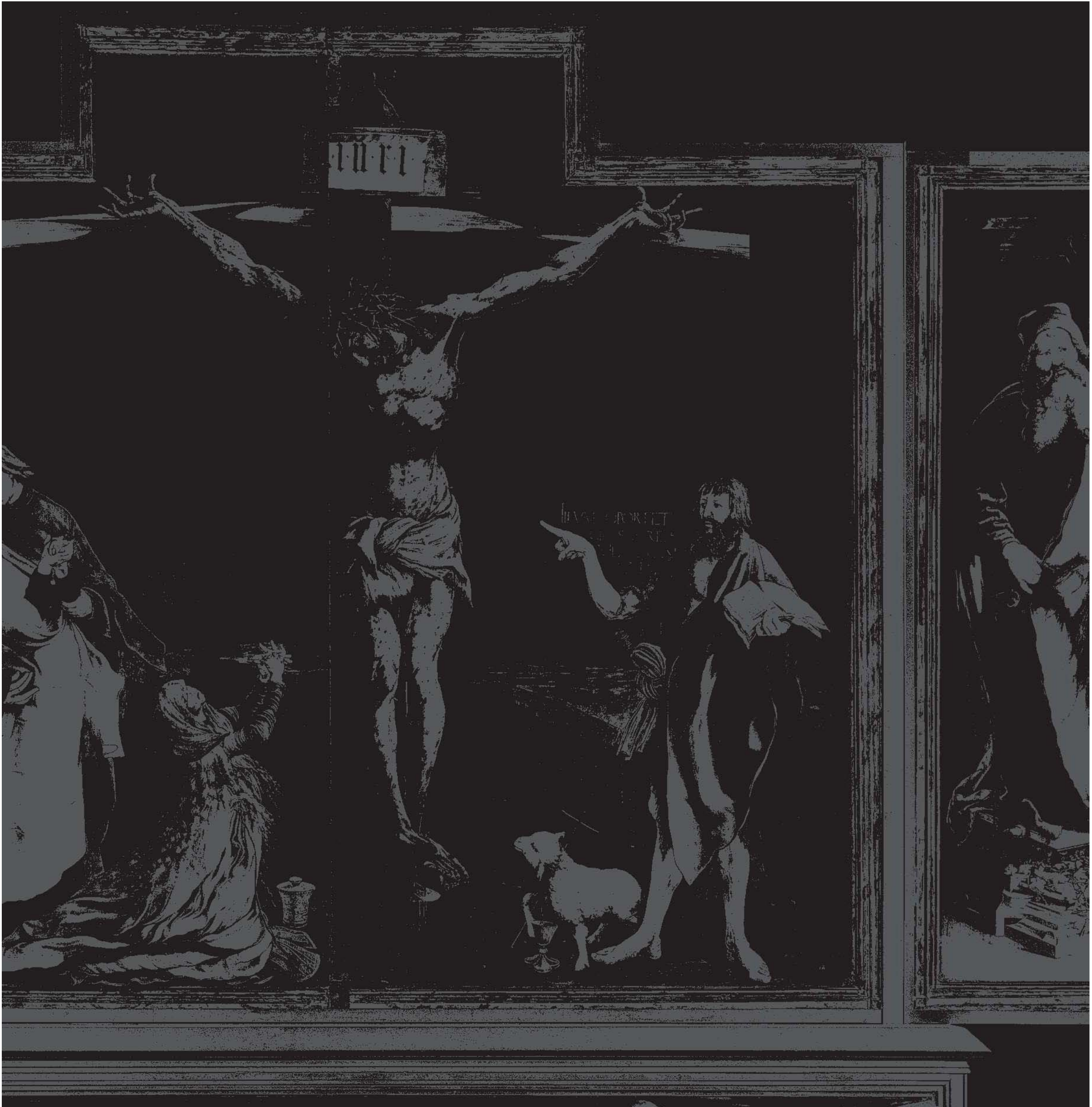
席勒曾说自己“画得很用心”。虽然他的确是个用谎话、虚荣心和任性妄为伤害别人的男人，这句话倒确实不假。

救赎

之章

格吕奈瓦尔德

《伊森海姆祭坛画》



在很久以前的世界上，是没有公共美术馆这种东西的。

哪怕是被称为艺术之都的巴黎，卢浮宫美术馆的诞生也是在法国大革命之后，对外公开更是在1801年之后，至今才不过两个世纪的时间。

对于我们这些可以在展览、美术书籍或者电视上轻易地见到名画的现代人而言，是很难理解没有这些事物的时代人们是以怎样的心情

去接触绘画的。实际上一般平民对于装饰在宫殿、城堡和贵族宅邸中的画是无法看到的，最多能见到教堂里的宗教画而已。然而，这宗教画也或许是天才的神来之笔尚未可知……

鲁本斯的受难图

在西方绘画中，据说被画的最多的题材便是受难图（被钉在十字架上的耶稣之死）。在罗马时代，将人钉在十字架上是对待重罪人或者奴隶的屈辱而痛苦的处刑方式。非基督教徒或许会感到不解：西方人为何要反复描绘这个怪异又凄惨的画面呢？

然而耶稣受难却是基督教的核心理念视觉化的产物。耶稣将全人类的所有罪孽承担于一身，成为每个人的替罪者而痛苦地死去。而人们则将这决不能被忘记的一幕铭记于心，每当见到凄惨的受难图便要想起耶稣的行为，向其致谢并获得自身的“救赎”。

大家应该都知道英国作家奥维达的儿童文学作品《佛兰德斯之犬》吧。这部小说被拍成电影，在日本也曾拍成过动画。这部小说用很强的说服力讲述了面对名画时人们获得的深厚的满足感。

——小说的主人公是一个叫尼罗的少年，他一边靠送牛奶的工作为生，一边梦想成为鲁本斯一样的画家。他十分想看到鲁本斯所画的装饰在安特卫普的圣母大教堂中的耶稣受难图，但是观看却要收费，这对于贫困的孤儿尼罗来说是不现实的。尼罗想要抓住机会考入美术学院，为此将自信之作送去参加绘画大赛，可是大奖却被有钱人家的小孩靠关系拿下了。唯一可以依靠的祖父也因病身亡，尼罗被从住处赶了出来，失去了全部的希望，最后只能与爱犬帕特拉修一起偷偷地潜入了教堂。当天正好是圣诞前夜，尼罗第一次看到了自己一心神往

的名画。于是说完“啊啊，上帝啊，我已经再无遗憾了”，便死去了。

让尼罗说出这句话的，便是挂在圣坛两侧的两幅鲁本斯的画，《耶稣上十字架》与《耶稣下十字架》。

《上十字架》中描绘的是画中很少出现的“将钉着耶稣的十字架立起”。画面中充满了鲁本斯独有的巴洛克式的、激昂的动感。鲁本斯的作品常常被好莱坞的娱乐大片所效仿，这幅画也是这一类的典型。画中9名强壮的男子，有人扶着耶稣的身体，有人拉着绳子，有人推着十字架，但还是很难将十字架立起来。很沉。这份沉重是耶稣这一存在的重量。画面中的这些人在尼罗的眼中，想必就如同在电影中一般呼之欲出吧。

而在另一幅《下十字架》中，画的则是已成为尸体、正在被从十字架上卸下的耶稣。耶稣的躯体呈现不祥的苍白，双手、双脚和右侧腹部还流着血。在画面的左下方带着悲伤的表情向耶稣伸出手的是圣母马利亚，而在右下方接住耶稣的是他的门徒约翰。环绕着耶稣的人们都带着一副悲叹的表情。《下十字架》的“静”与《上十字架》的“动”交相呼应。尼罗想要成为鲁本斯这样的画家的心情，我们似乎也多少能够理解了。

《耶稣上十字架》

彼得·保罗·鲁本斯

1610~1611年，油画，460cm×340cm

中间版块

一幅电影

①鲁本斯身为绘画讲述者的功力无人能及，将十字架升起的一瞬间表现得充满动感与戏剧性。

② 9名强壮的男人也难以将十字架升起，耶稣的分量就是如此沉重。

③如同电影一般栩栩如生的出场人物。

④青筋毕现，汗滴挥洒。

①→

③→

②→

④→





鲁本斯《耶稣下十字架》
（1611~1614年，安特卫普大教堂）

层出不穷的画！

我们再来看看从鲁本斯向前追溯一个世纪的马蒂亚斯·格吕奈瓦尔德所画的《伊森海姆祭坛画》。这幅画过去放置在斯特拉斯堡（现法国）近郊的伊森海姆圣安东尼修道院。

从绘制年代而言，已经属于文艺复兴时期。然而此时在意大利兴起的文艺复兴的新风还未能吹过阿尔卑斯山，吹到北方地区，因此在绘画样式上还属于是晚期的哥特风格。

中央版块的背景是一片黑暗。因为处刑的那一天正好是日食。在十字架上挂着一块板子，上面写着“INRI”（拿撒勒的耶稣，犹太之王）。头戴荆棘之冠的耶稣脑袋倒向右侧，刚刚断气。还有画得比这更惨的耶稣么？这幅画中的耶稣的表情据说是这世界上最凄惨和苦闷的。不妨将这幅画中的耶稣与委拉斯凯兹笔下那超凡脱俗的耶稣比较一下，正可谓是为平民百姓所作之画与为王公贵族所作之画的差别所在（但是不论哪一种，都令人感到强烈的压抑感）。

《伊森海姆祭坛画》

马蒂亚斯·格吕奈瓦尔德

1515年左右，油画，269cm×307cm

中央版块

恩特林顿美术馆

救赎何在

① INRI（Iesus Nazarenus Rex Indaerum）“拿撒勒的耶稣，犹太之王”之意。

②为了给饱受难治疾病之苦的平民以治愈与救赎，受圣安东尼修道院委托而绘制的多扇祭坛画，这幅画处于中央版块。

③施洗者约翰，脚边是祭祀的羔羊。

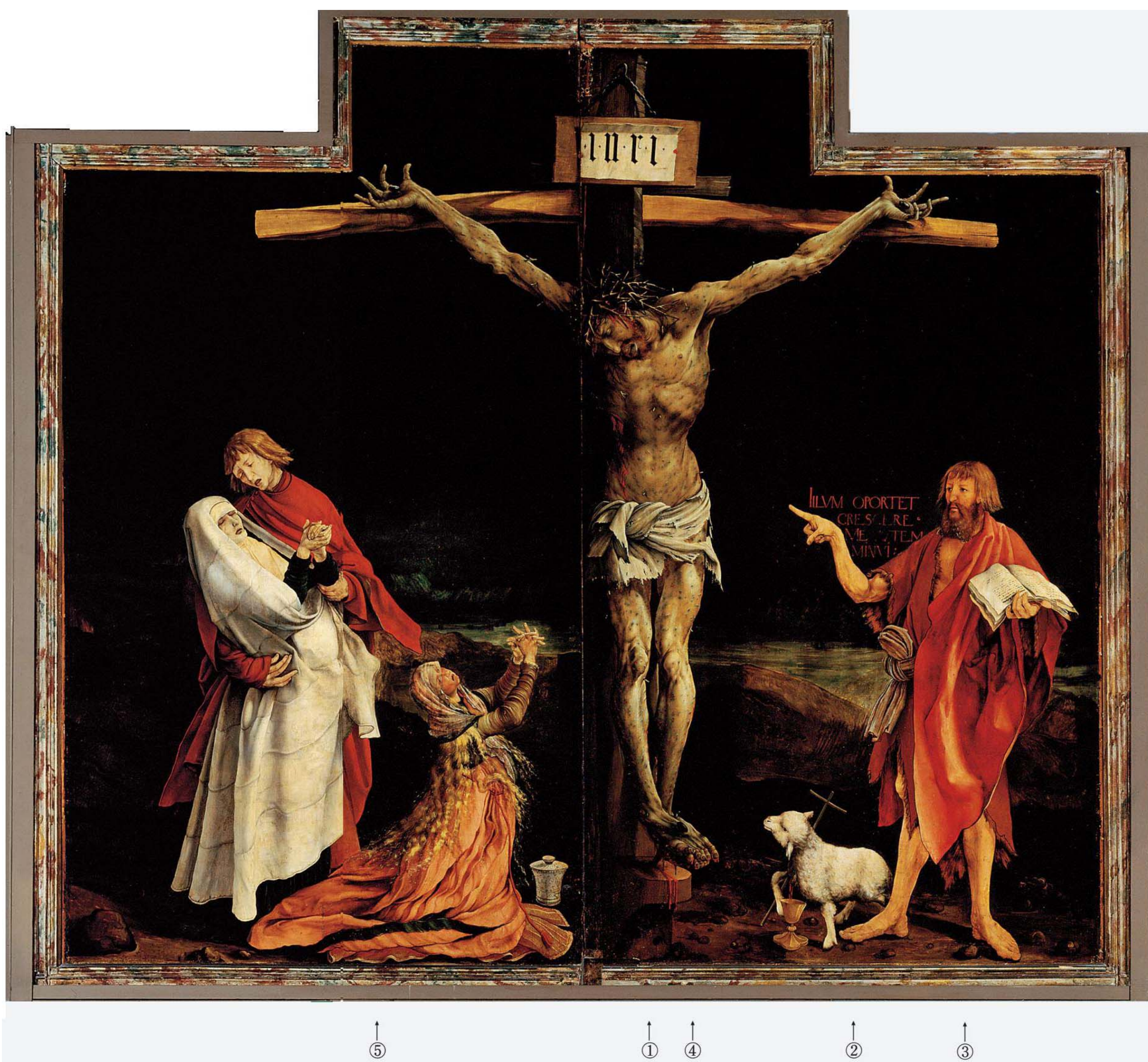
④口唇半张，表情苦闷，浑身都是丑陋的斑点，与委拉斯凯兹的作品正相反，这是令人惶恐心痛、目不忍视的耶稣像；格吕奈瓦尔德选取的是3根钉子的说法，耶稣的双脚叠在一起被1根钉子刺穿钉住。

⑤耶稣的门徒圣约翰扶着正要倒下的圣母马利亚，抹大拉的玛利亚双手紧握正在祈祷。

马蒂亚斯·格吕奈瓦尔德

（Ma hia s G rüne wa l d d，约1470 ~1528）

虽然生活在文艺复兴时期，但实际上是堪称达到德国哥特风格最高成就的巨匠。担任美因茨大司教的宫廷画家，用表现主义的线条与色彩绘制了大量宗教作品。



《耶稣受难》

迭戈·委拉斯凯兹

1632年左右，油画，248cm×169cm

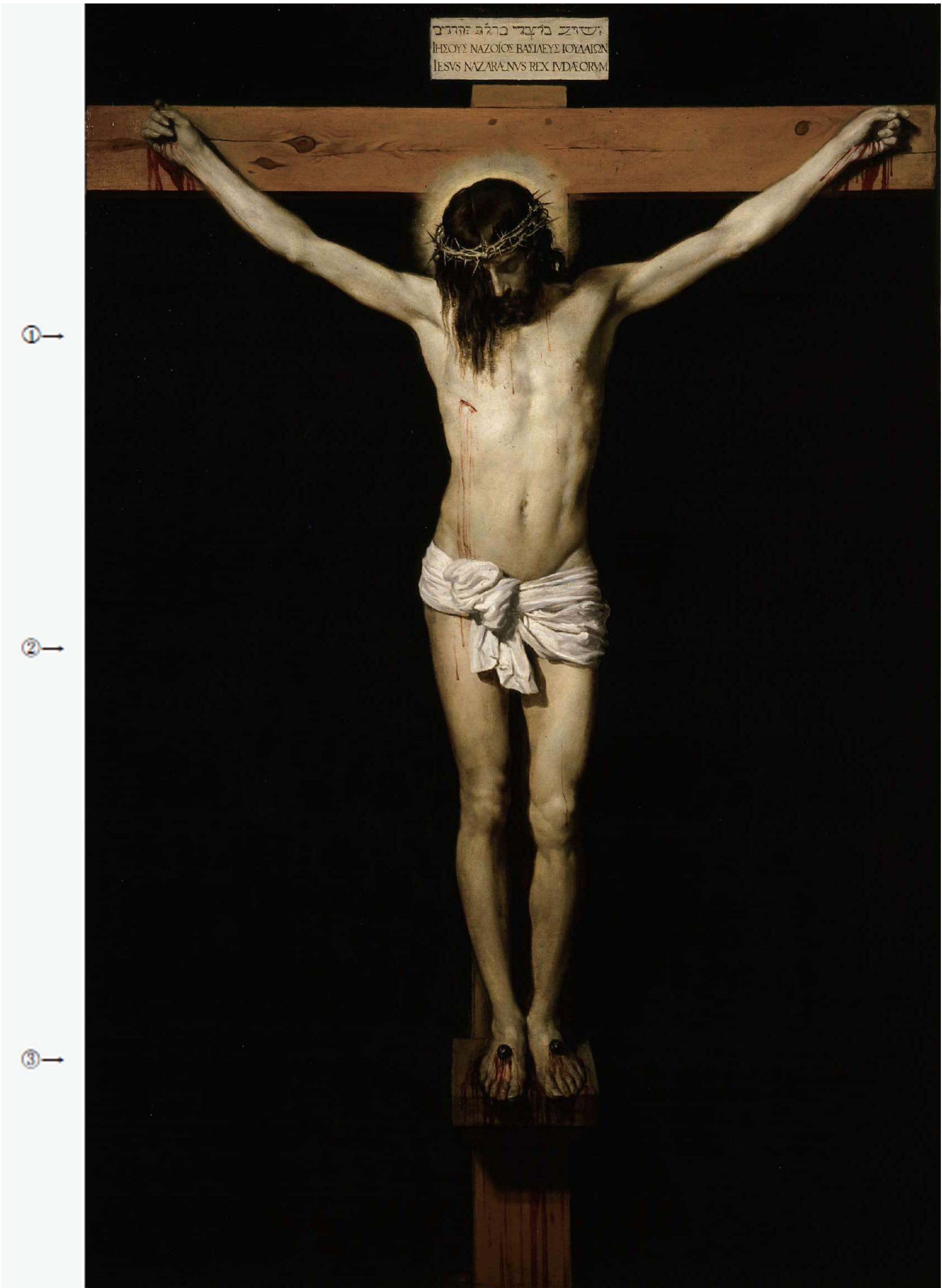
普拉多美术馆

无上之美

①在所有受难图中肉体最唯美的耶稣像。

②在罗马，钉在十字架上是施加在重罪人或奴隶身上用于警示的酷刑。

③关于钉在十字架上的钉子数，有3根与4根两种，委拉斯凯兹选取了后者，于是两脚上各钉了1根钉子。



ΙΗΣΟΥΣ ΝΑΖΟΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΙΟΥΔΑΙΩΝ
IESVS NAZARAENVS REX IVDAEORVM
①
②
③

让我们来仔细看看细节。

左侧是即将昏倒的圣母马利亚与扶住她的福音书记录者圣约翰。耶稣脚边的则是抹大拉的玛利亚。她在画面上看起来较小，似乎与整体不太协调，这实际上是遵循了哥特绘画中“次要人物画得小一点”的规则。在右边单手持书而立的是施洗者约翰，他在耶稣受刑的很久以前就已经被希律王斩首了（就是在奥斯卡·王尔德的《莎乐美》中写到的那位约翰），是不应该出现在这里的。不过仔细一看，在约翰的手指旁还写着一行文字“这位大人（=耶稣）即将荣归，而我将退去”，可见他是作为幻象出现的。而他脚边的羊无疑便是“祭祀的羔羊”。

右侧较窄的版块上的人物是圣安东尼，左侧则是瘟疫的守护者圣塞巴斯蒂安。而在中央下方的底座部分，左右两枚（有时也将其数为1枚）合在一起描绘了耶稣下葬的场景。

祭坛画就是由这样大小5枚的画组合而成的，但这实际上只是祭坛的屏门上的画而已。只不过平时祭坛的门也都是闭合的，所以巡礼者和信徒就只能看到这几幅画了。

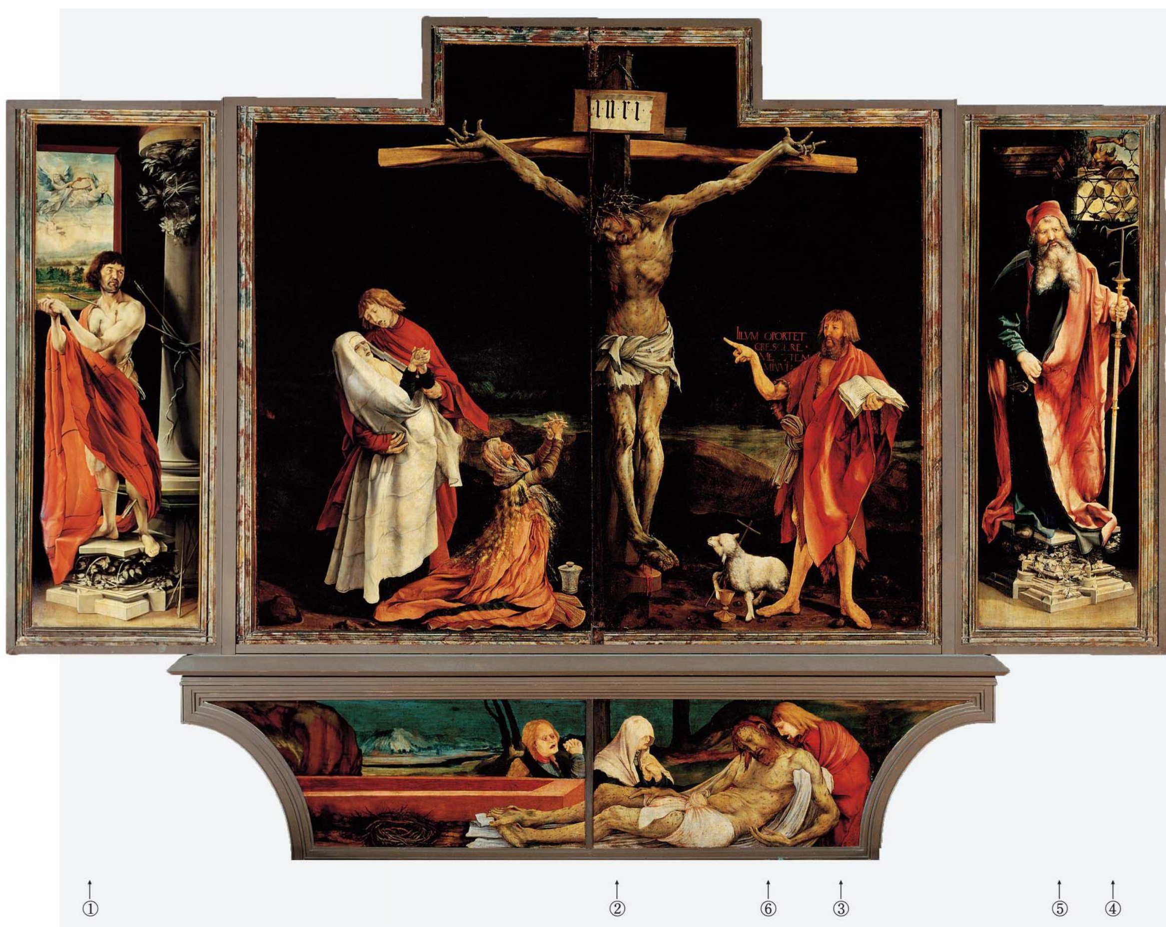
到了星期天或者礼拜日，祭坛的门便会打开。祭坛可以从耶稣受难图中间的十字架附近（仔细看还能隐约看到一道线）向两侧分开，于是就能看到祭坛画第二面上的四幅画了。从左向右依次排列的四幅画是《天使报喜》《天使奏乐》《圣母子像》和《耶稣复活》，屏门打开前阴暗凄惨的画面一下子变为充满喜悦的色彩鲜艳的画面。尤其在《耶稣复活》画中，着重强调了东倒西歪的罗马士兵与复活的耶稣之间强烈的对比。屏门上令人心痛的耶稣变回了原本健全的姿态。自己死后也会像复活的耶稣一样得到救赎，看画的人也是这样从中寻求内心的宁静的吧。

屏门上的5幅画，加上第二面的4幅画，一共是9幅。但这仍然不是全部的祭坛画。在更特别的日子里，第二面中间的两幅画还会从正中间打开，露出祭坛画的第三面来。祭坛画的第三面中间是个橱子，以圣安东尼的雕刻坐像为中心，左侧是圣塞巴斯蒂安的立像，而右侧则是圣海欧纳莫斯的立像（这些雕刻像并非格吕奈瓦尔德所作，而是修道院从前就供奉着的圣像）。在雕像的左侧是圣安东尼访问圣保罗的“访问图”，而右侧则是“圣安东尼的诱惑”图。

“圣安东尼的诱惑”一图中，画的是在荒野中修行的安东尼身边，出现了许多诱惑他的恶魔与怪物，仿佛是日本的“百鬼夜行画卷”中出场的妖魔鬼怪一般，形态多种多样、千奇百怪。现在在我们看来可能觉得滑稽有趣，但在当时恶魔被认为是“真实存在”的，所以画家也好，看画人也罢，对待画的态度都是严肃认真的。此外，在画面的左下方有一个肚子鼓胀、浑身起疹子的怪物，据说这个怪物象征的是圣安东尼之火病。

《伊森海姆祭坛画》

第一面



《伊森海姆祭坛画》

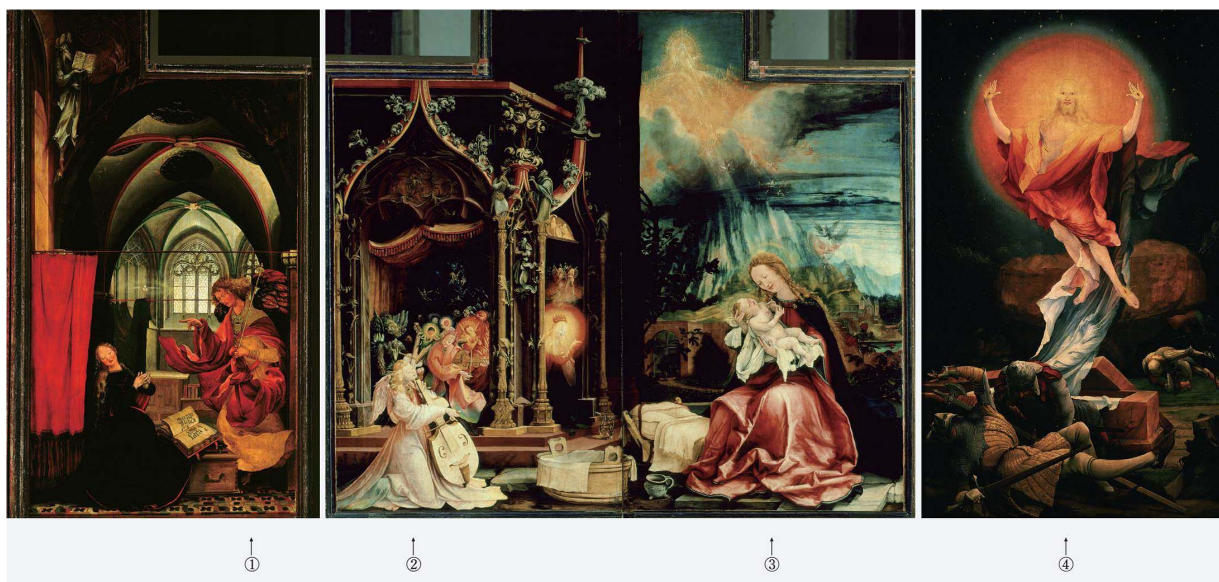
第二面

①天使报喜——天使加百列来到处女马利亚的身边，宣告她怀上了上帝之子耶稣；通常马利亚的衣服是红蓝两色，但这幅画并没有遵循先例。

②天使们演奏音乐表示庆贺。

③圣母子像。

④复活的耶稣熠熠生辉，表情志得意满，色彩饱满，而罗马士兵东倒西歪。



《伊森海姆祭坛画》

第三面

①圣安东尼访问修隐士保罗。

②主祭坛，不是画而是雕像。

③象征圣安东尼之火病的怪物。

④圣安东尼的诱惑——在沙漠中禁欲的圣人周围，出现了形形色色的恶魔。



如是来看，《伊森海姆祭坛画》的一、二、三面加在一起总共有11幅画。巡礼者想要见到全部的作品，恐怕至少要在当地停留一年的时间。也许有的人到了修道院后，只见到了最外侧的门上的画便死去了。或者也应该有人在星期日看到了打开的第二面，感到自己还在活着，也许还有治愈的希望。

因为当时的教育还未普及到一般民众之间，因此向祭坛画谋求救赎的患者中间，大部分都是没有读写能力的。但是看着画他们却能产生共鸣。耶稣也与自己一样，不，是承受了比自己更大的苦难后实现了复活——这对患者而言应该是最大的救赎。即便是性命已经无法得救，但经历了向祭坛画朝圣，通过与耶稣共同体验痛苦，也应该能够平静地迎接死亡。

关于作者格吕奈瓦尔德，并没有详细的资料流传下来。据说他曾担任美因茨的大司教的宫廷画家，但晚年不受器重很少执笔作画，在50岁后半的时候因鼠疫而离开了人世。

祭坛画的历史背景

中世纪的欧洲有鼠疫、麻风病和圣安东尼之火病三大疾病肆虐。

鼠疫和麻风病的可怕程度已经广为人知了，但圣安东尼之火病因为发作区域局限在阿尔卑斯以北，而且17世纪末发现病因后迅速沉寂，现在已经不大有人知道了。而且其症状与麻风病类似，也有不少将二者混为一谈的情况。该病名称的由来据说是被誉为“修隐士之祖”的圣安东尼在严酷的修行中罹患此病的缘故，但此说无从证实。

这种病的病因在于麦角碱中毒，如果吃了细菌感染的黑麦做的面包就会发病。因为细菌感染入侵神经系统所以会出现痉挛、四肢末梢像被火烤一般，会感到疼痛并红肿，进一步发展为肢体坏死，最终导致死亡。因为伴随着火烤般的疼痛，所以才被称为“圣安东尼之火”。

当时治疗这种疾病的唯一方法，就是前往祭祀圣安东尼的教堂进行巡礼，虔诚地祈祷，因为传说有人向圣安东尼的圣遗物祈祷后恢复了健康。恐怕治好的那些人只不过是症状较轻，或者在漫长的巡礼途中没有吃到黑麦面包才很快康复的吧。不论如何，唯有以这传言为依靠的人们除了前往各地供奉着圣安东尼的场所去参拜之外别无他法。

其中来访者格外多的便是伊森海姆的圣安东尼修道院了。这里兼设有治疗机构，修道士们会煎制一些自己栽种的草药，还会用高明的技术为人实施切断四肢的手术。即便是回天乏术了，患者也能在信仰中得到慰藉。更重要的是，这里有格吕奈瓦尔德为了圣安东尼之火病患者们而画的祭坛画，这些画能治愈人的心灵。

以生死为赌注的巡礼的终点

话又说回来，在绘制祭坛画的16世纪，那个时代的人们还相信“恶魔”的存在。人们罹患原因不明的怪病之时，往往被看作他们自己所犯下的罪行受到了神明的惩罚，会受到明显的歧视，在有些地方甚至会被作为“恶魔的象征”而施加魔女审判，遭受火刑。一旦被病魔缠上，患者最终不得不背井离乡，义无反顾地流浪。

前往伊森海姆的巡礼者大多便是这一类人。被从故乡赶走，拖着疼痛的腿脚前行，一路乞讨，长年累月地向着目的地前进。其中应该也有不少人在巡礼的途中便倒下了。而半死不活地抵达了目的地之后，等着他们的便是这幅《伊森海姆祭坛画》。

然而这幅画如今被展示在法国的恩特林顿美术馆，被拆开来作为单独的美术品展示。放置在明亮的场所，可以自由拍照，包括看画人自己在内周围都是精神焕发的游客。在这种情况下恐怕很难体会这幅画原本所具备的力量。

格吕奈瓦尔德并非为了特权阶级，而是为了救赎饱受疑难疾病之苦的平民才创作了这幅画。不妨来想象一下吧，假如自己也是中世纪的巡礼者中的一员。

下文摘取了拙作《胆小别看画》中《伊森海姆祭坛画》的一部分内容（略有修正）。

大约是在1520年前后吧。麦哲伦已经出发周游世界，路德的宗教运动也已经开始了。在南方米开朗琪罗和拉斐尔大为活跃，文艺复兴之花已经盛开了，然而北国却还处于哥特晚期未能进入新时期，在这样一个时代里，你是一名圣安东尼之火病的患者。你原本是个小村子里的农民，就因为这种疾病的肆虐，村子里的人口已经减半了，你的妻子也在生下死胎之后出现了脑部疾病随后离开人世。之后你自己也开始感到手部剧烈疼痛，终于意识到“我也中了圣安东尼之火”，于

是邀请出现相同症状的邻居，五人一同踏上了前往伊森海姆巡礼的旅途。

出发的清晨，本该同行的人中有一名早早便不能行走了，脚趾已经开始坏死了。虽然他哭着求其他人带着他同行，但其他人也无可奈何。这段漫长的旅途即便是健康的人也要走上一个多月，对于无法照顾自己的人只能放下不管了。四个人下定了决心便上路了。大家都各自带了好几天的食物和水，还尽量背上了锅、镰刀等财产，往后就只能靠在路上接受施舍了。大家都在心里默默向神明祈祷，愿自己能够平安抵达。

于是地狱一般的旅途便开始了。虽然也在少数几个富饶的村落里得到了一些食物，但在更多的地方还是饥肠辘辘，更要命的是还有人对着患病的巡礼者扔石头，将你们赶走。有一些地方严格禁止你们进入，只能绕很多远路前进。你们还曾偷偷潜入地里想要偷些吃的却被发现，只能苟延残喘地逃命。晚上在森林里或者山上过夜，在恶灵、山贼和狼群中自保也绝不轻松。有一名伙伴一不留神间被突然出现的野猪袭击，在他被啃食的时候，其他人拖着狼狈之躯好不容易才仓皇逃脱。冰冷的雨连下数日的时候，只有带着病痛与呻吟蜷缩在树下或者洞穴里躲一躲。路程才走到一半，病却越来越重，你的右手已经有好几根手指开始变黑发硬了，连握住拐杖都很困难。只希望脚可千万别烂掉，若是掉了队被扔在半路就必死无疑了。

到了大城市。广场上正在架烧死魔女用的火刑台，人们好像参加庆典一样地熙熙攘攘。在道边上走来走去的鸡和狗都胖得惊人。路上的人也大多穿戴得体，你也是第一次得到这么多的施舍，甚至还有人分啤酒给自己，你的朋友不知不觉有些飘飘然，大摇大摆地准备横穿一条大道。说时迟那时快，你正想喊声危险，他已经被一匹疾驰而过的马踢飞了。骑在马上的是一个留着胡子的贵族，因为去路被阻拦很不高兴，于是用鞭子不断抽打浑身是血、像垃圾般滚到路边的友人，

甚至还对提醒他这人已经死了的旁人发火，于是你只能胆战心惊地躲在暗处。

这样一来就只剩下两个人了。可是在发生了这么多事情之后，最后的伙伴已经丧失了求生的意志。慨叹道还不如这样死了算了，几乎不吃东西，扩散到全身的疹子也触目惊心地开始渗血。你不断地鼓励他说，伊森海姆已经不远了，只要到了伊森海姆一定会发生奇迹的，你帮他背着行李，扶着他的肩膀，艰难地前进。就这样走了不知多少天。在石桥上与自己擦肩而过的街头乐师问自己为什么要背着一个死人。你这才不得不承认同伴已经死了。就算是这样，自己也已经没有将对方埋起来的力气了。只能祈祷他就这样在路边上永眠，然而不经意间一回头，那里横着好几具尸体，乌鸦也成群而来。

终于某一天，你发现同行的人多了起来。大家都是身形相似的巡礼者，都向着同一个方向在前进。你感到很兴奋，于是问身边的人，快到圣安东尼修道院了吗？对方回答道，你能看见那边房顶上的十字架吧。你却看不见，这也是难怪，你的两腿已经坏死了，从不久前开始就只能靠着还能用的左手，忍着汗如雨下的疼痛用膝盖跪着前进。这样与孩童接近的身高只能看到一小块周围，而高大的教堂还被树木遮挡着。但这又如何呢？你已经到了伊森海姆。你的心中又涌起了勇气，像蚯蚓一样地匍匐前进。是教堂。站在门口的修道士注意到了你凄惨的样子，向你跑了过来。这个人将你抱起，带进了微暗之中肃穆的教堂。你被带到了祭坛前，在蜡烛摇曳的火光中浮现在眼前的——便是这幅画。

漫长又艰难的旅途的终点，便是你面前的这幅画。

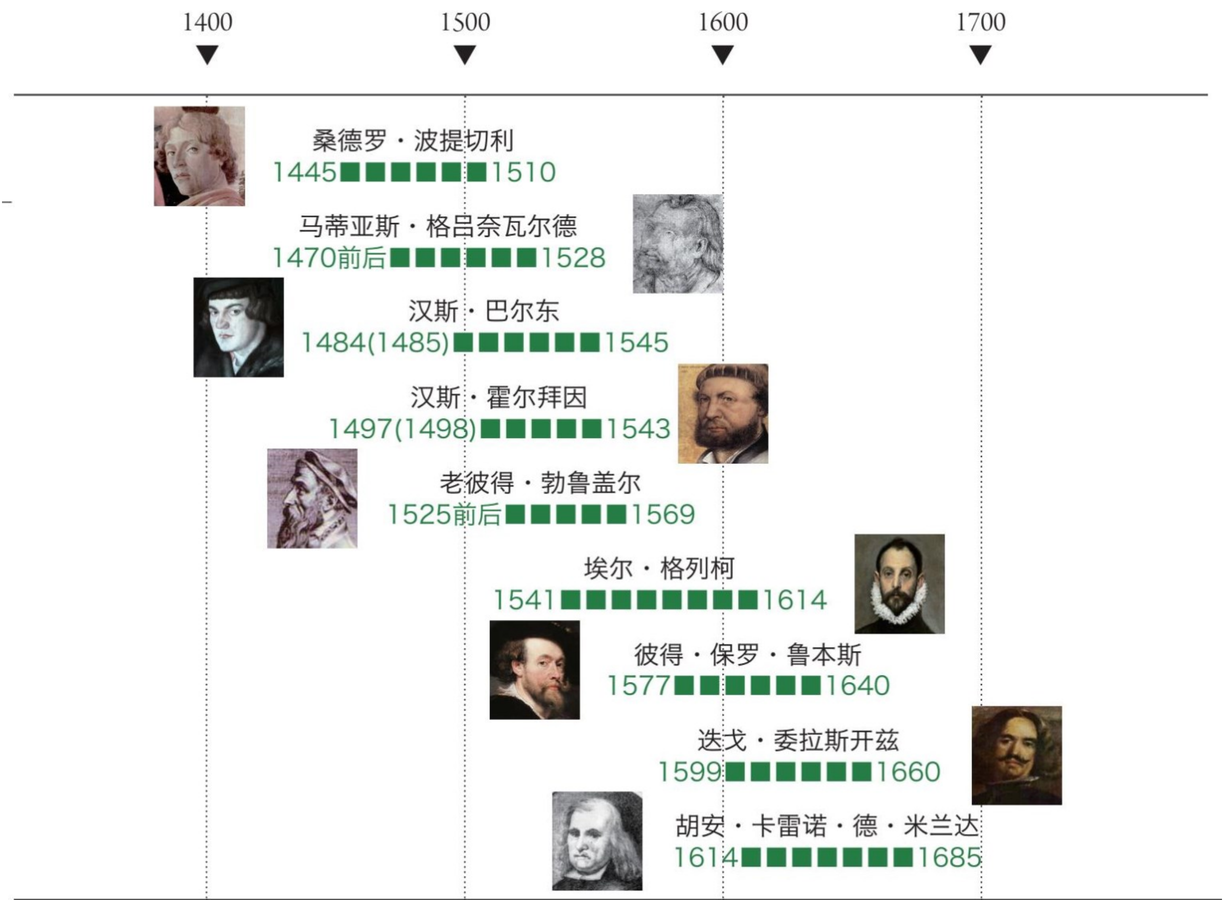
十字架上的耶稣身姿扭曲，身体被抻长，在肉体与精神的折磨之下面孔歪斜，手指如同干枯的昆虫，丑陋的皮肤上遍布斑点，从荆棘之刺留下的疼痛伤口中流出鲜红的血液。

这是何等恐怖！何等凄惨！何等痛楚！实在是太过痛切了！

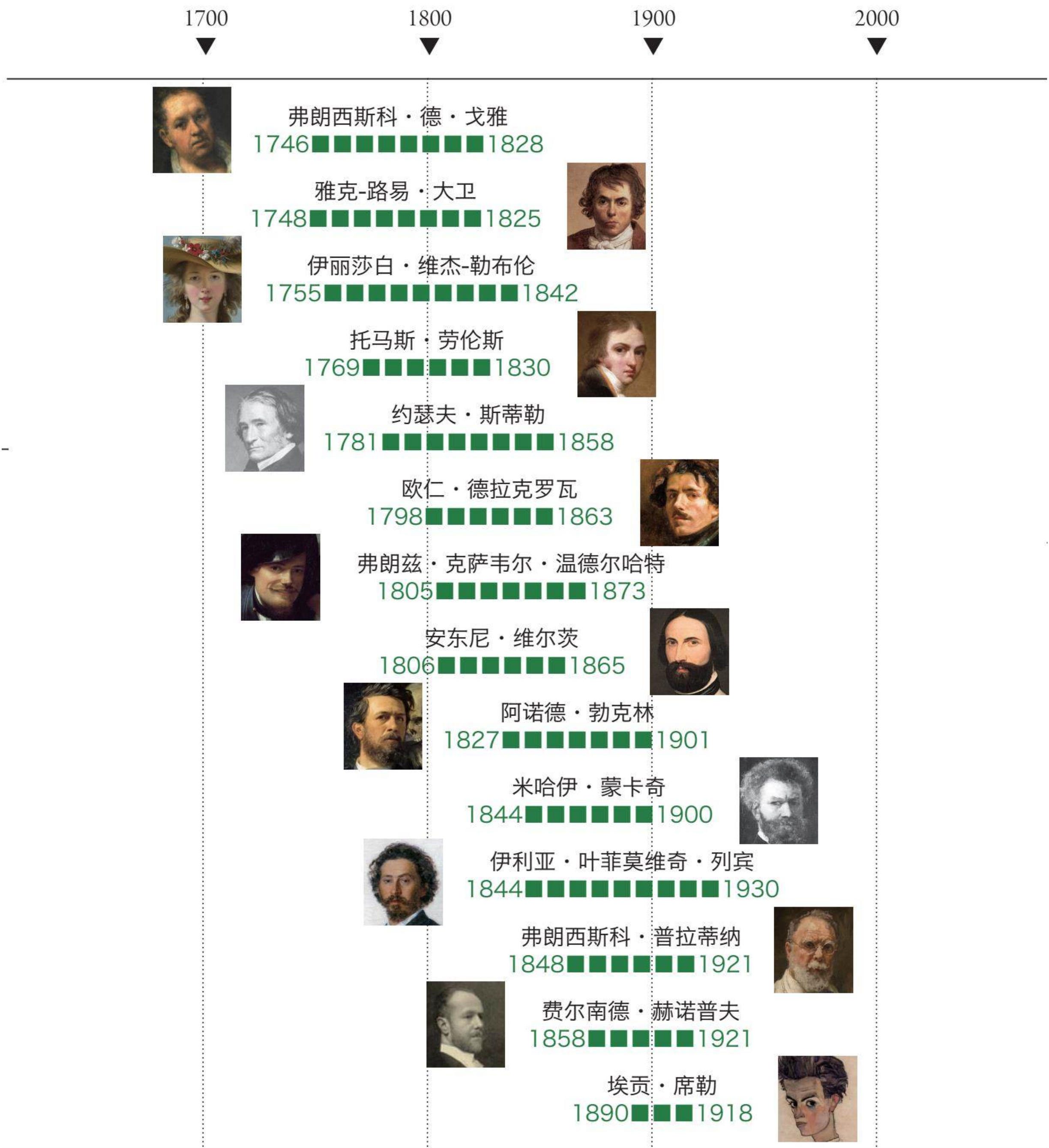
这岂不是与自己的伙伴们临终时的样子没什么不同吗？不，这不就是自己现在的样子吗！耶稣也与自己一样，在万般苦难之后为了众人而死去了。

你在这样的冲击之下，终于泣不成声……

相关画家年表



1400
1500
1600
1700
桑德罗・波提切利
1445■■■■■■1510
马蒂亚斯・格吕奈瓦尔德
1470前后■■■■■■1528
汉斯・巴尔东
1484(1485)■■■■■■1545
汉斯・霍尔拜因
1497(1498)■■■■■1543
老彼得・勃鲁盖尔
1525前后■■■■■1569
埃尔・格列柯
1541■■■■■■■■1614
彼得・保罗・鲁本斯
1577■■■■■■1640
迭戈・委拉斯开兹
1599■■■■■■1660
胡安・卡雷诺・德・米兰达
1614■■■■■■■1685



1700
1800
1900
2000
弗朗西斯科·德·戈雅
1746 1828
雅克-路易·大卫
1748 1825
伊丽莎白·维杰-勒布伦
1755 1842
托马斯·劳伦斯
1769 1830
约瑟夫·斯蒂勒
1781 1858
欧仁·德拉克罗瓦
1798 1863
弗朗兹·克萨韦尔·温德尔哈特
1805 1873
安东尼·维尔茨
1806 1865
阿诺德·勃克林
1827 1901
米哈伊·蒙卡奇
1844 1900
伊利亚·叶菲莫维奇·列宾
1844 1930
弗朗西斯科·普拉蒂纳
1848 1921
费尔南德·赫诺普夫
1858 1921
埃贡·席勒
1890 1918

后记

本书是将NHK教育台的《知之乐世界探究》（于2010年2月至3月间分8次播出）中的内容进行补充、修订之后重新编辑而成的。书中增加了许多彩图，还补充了标注提示线和注解，即便是看过电视节目的读者，或者是已经看过《胆小别看画》系列书的读者，应该也能从本书中得到新的收获。

电视节目的录制是在2009年圣诞节前后的5天左右，坐着赶场的巴士奔走于京都美术馆和德岛县鸣门市的大塚国际美术馆，借用场地拍摄。当时京都正在召开“THE哈布斯堡展”豪华大型美术展，委拉斯凯兹最晚年的杰作《腓力·普罗斯佩罗王子》、蒙卡奇的《身穿匈牙利军服的皇帝弗朗茨·约瑟夫一世》还有著名的伊丽莎白公主等身大画像都来到日本，于是在电视节目中我就站在这些画前做一些解说。

因为都是货真价实的名画，所以灯光都是不发热的特制品，暖气也只开到最低限。室内温度几乎与室外无异，京都的深冬也甚是寒冷（我已经在身上贴了好多暖贴），我还是冻得浑身僵硬，连脸都冻僵了，说起来还真有点难为情……

节目的后五期是在号称有日本最大面积常设展的大塚国际美术馆拍摄的。

实际上这里的上千幅西方名画，全部是用陶板烧制的原画的复制品。这么一说，可能有些原版至上主义的人会说这没什么看的价值，不过也别这么急着断言。我们在听音乐的时候，也不可能每次都前往音乐会的现场，听听CD或者广播不是也一样乐在其中吗？看画也是一样。这已是一个不用出远门，便能接触到世界名作的难得机会。

而且这个独特的美术馆最厉害的地方，在于其中展示的全部绘画，都与原版等大。可以说我们就好像是走进了一个巨大的画集。如同亲身体验梵蒂冈的西斯廷礼拜堂，戈雅晚年深居“聋子之家”时在墙上画的14幅“黑暗绘画”也全部按照现实中的位置进行摆放。多亏了这样，拍摄《农神吞噬其子》时的现场感才是那么浓厚。

还有讲到格吕奈瓦尔德的《伊森海姆祭坛画》的那一期，我们还在画前点起了许多蜡烛，试图体会当年人们通过摇曳的烛光见到耶稣像的感受。最让我开心的是在节目中还做了一些情节设计，将巡礼的旅途排成了一个迷你剧。双腿坏死、只靠单臂拼死地抵达修道院的主人公（由住在四国的荷兰友人雷姆科氏倾情出演），在看到这幅画后受到冲击的同时获得了终极的救赎的那一幕——虽说是我自己写的剧本——我也忍不住哽咽了起来。可以说这最后一期对于我个人而言也是感慨良多的一期。

——再透露点幕后小故事。这段迷你剧乍看像是在欧洲拍摄的，但实际上所有布景都是在德岛。巡礼者与村姑（在本文中是街头乐师）擦肩而过的古老石桥，实际上是第一次世界大战时坂东俘虏收容所的德国俘虏们建造的，而在浓雾（这是有助手抱着喷雾器跟着跑弄出来的）背后若隐若现的修道院其实是“鸣门市德国纪念馆”。而倒在路边的数人之中，还有两个我的责编特别出演呢！

平时我总是自己一个人对着电脑孤独地写作，所以像这样与许多人一起花很多时间创作作品，真的是初体验，也是一种宝贵的经验。

借这个后记，再次向统筹全局的NHK（当时是NHK教育台）的上村晴彦先生、将节目制作得如此精彩的森信润子导演和相关工作人员们，还有以浅井智誉子小姐为代表的全面协助本节目的大塚国际美术馆的工作人员表示衷心的感谢。

最后还要感谢NHK出版的加藤刚先生。是他将我在节目拍摄同期写下的原稿围绕“人类心理的恐怖”这一主题进行了文本编辑，这份心血凝聚成了这本精致而赏心悦目的新书。我的心中真是充满了感激之情。

希望看到这本书的读者，都能对西方绘画和西方历史产生更多的兴趣，作为作者这便是最开心不过的了。

中野京子

本书为在《NHK知之乐世界探究》栏目2010年2月至3月间播出的《从“恐怖绘画”中解读人性》节目剧本基础上，补充、修订之后重新编辑而成。